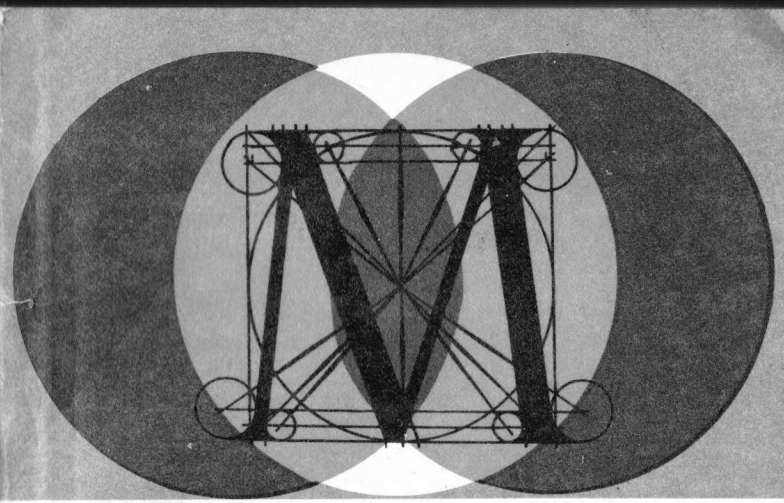
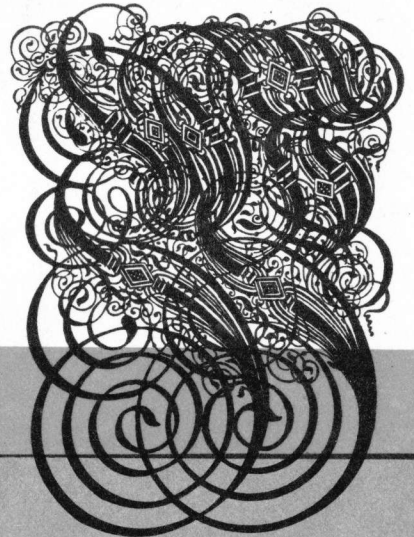


Gustav René Hocke

MANIERISMUL

ÎN LITERATURĂ



Athanasius Kircher, gînditor abstrus și polihistor din secolul al XVI-lea, autorul unei *Polygraphia nova et universalis* (Roma, 1663), al lui *Oedipus Aegyptiacus* (Roma, 1652) și, mai ales, al unei *Ars magna Sciendi sive Combinatoria* (Amsterdam, 1669), afirma că interiorul planetei noastre ar fi un labirint. Cercetătorul Gustav René Hocke, discipolul lui Ernst Robert Curtius, a preluat această imagine a lumii ca labirint, precum și aceea a unui tărîm subteran — *mundus subterraneus* — ca plan profund al culturii, pentru a proceda la o analiză abisală, „speologică", a spiritului european, la o *„gestesgeschichtliche Speläologie"*. Analizele sale au avut drept obiect fenomenele pe care maestrul său, Curtius, le desemna sub numele generic de artă „manieristă". Inițiativa lui Hocke se integrează în noua gnoză alexandrină pe care el o recunoaște în timpul nostru, gnoză care explorează tărîmuri uitate ale literelor și artelor, căutînd în faptul literar-artistic revelarea unor „adevăruri primordiale". Manierismul, în sensul pe care Hocke îl dă acestui cuvînt, nu este doar un simplu termen tehnic retoric sau stilistic, nu definește doar un curent, un stil, sau o epocă istorică, ci se referă la un *continuum*, la o permanență umană. Manierismul este o formă de expresie a „omului problematic". În lucrările sale — *Lumea ca labirint* și *Manierismul în literatură* — Gustav René Hocke își propune să descopere arhetipurile spiritului european și, în același timp, să proiecteze o estetică abisală *(„eine Tiefen-Ästhetik")*. Căci „omul

problematic", omul unor epoci de criză (epoca alexandrină, amurgul Antichității sau latinitatea de argint, epoca postrenascentistă etc.) caută, după el, o „mîntuire", în artă și prin artă. A studia formele spirituale ale acestui „om problematic" înseamnă a urmări proiecțiile sale în gîndirea filozofică, științifică și literar artistică. A cerceta literatura „manieristă" presupune, deci, a cunoaște structurile unei „estetici iregulare a problematicului".

Nu ne miră faptul că manierismul — termen introdus, se pare, de Vasari în *Viețile* sale, pentru a caracteriza *la maniera* în ruptură cu canoanele clasice din perioada tîrzie a lui Michelangelo — a fost multă vreme cuvînt de ocară în critica și istoria artelor. Aproape toate denumirile date curentelor școlilor se datoresc unor asemenea intenții polemice („barocul" însuși a fost pînă în secolul trecut un termen de defăimare mai degrabă decît o calm-detașată categorie stilistică. O asemenea nuanță critic-peiorativă mai este atașată încă de termenul „manierism". Făcînd dintr-însul o modalitate de expresie, o constantă anticlasică și antinaturalistă a spiritului european, Hocke — după Curtius — caută să legitimeze întru totul acest termen. Manierismul, după el, reprezintă atracția de totdeauna pe care „iregularul", „dizarmonicul" le exercită asupra spiritului uman (nu mai puțin decît echilibrul și armonia). Din această tendință fundamentală, purtînd în sine o duplicitate, o fractură, derivă ambivalențele manieriste: afectare exagerată a expresiei, și reducere, sobrietate extremă a expresiei, încifrare enigmatică și revelare scandaloasă, demonie vitalistă și intelectualism excesiv, calcul și halucinație, metaforism alogic și acuitate logistică.

Căutînd o atitudine centrală a manierismului, în orientarea sa față de realitate, el nu poate fi decît opus acelei tendințe de conjugare cu realul care, de la poetica lui Aristotel pînă la studiul lui Auerbach, vizează idealul mimetic. Unei estetici centrate pe *mimesis*, manierismul îi opune o estetică reglementată în primul rînd de *phantasiai*. Ceea ce caracterizează gongorismul, marinismul, euphuismul, prețiozitatea secolului al XVII-lea francez, manierismul german (cercul de la Nürnberg, silezienii), precum și — după Hocke — literatura și artele din Europa ultimelor decenii, nu e, cum se crede îndeobște, formalismul, expresia căutată, siluirea limbii, ci, înainte de toate, faptul că toate aceste „manierisme" nu recunosc corectivul realului, că, dimpotrivă, abhoră naturalul și prețuiesc artificiul, că înlocuiesc realul prin *phantastikon*. Dealtfel, o asemenea estetică manieristă își are sursele, ca și clasicismul, într-unul din modurile stilistice ale Antichității, în cel opus *aticismului*, și anume în asianism. Retorica aticistă, revendicîndu-se (vezi Cicero și polemica sa cu „asianicii") de la clasicii elini din sec. V și IV î.e.n., reprezintă direcția conservatoare, armonizatoare, clasicistă; față de retorica asianică (vezi observațiile lui Quintilian din *De Institutione oratoria*), care reprezintă stilul apărut în Asia Mică elină, caracterizat prin dizarmonia anticlasică, proclamînd prerogativele fanteziei. Așadar, o retorică nouă, „modernă", opusă celei vechi, un fel de premanierism potrivnic clasicelor rigori.

Descompunerea retoricii implică decadentismul estetist, o demonizare a esteticului. Dacă, prin demonia estetistă, ceva străin i se substituie pe plan psihic sinelui, punînd stăpînire pe el, un alt fenomen specific al descompunerii derivă din această luare în posesie demonică, și anume proiectarea sinelui *în afară*. Sinele se vede expulzat într-o lume exterioară și se descoperă, cu oroare sau delicii (tipică ambivalență a conștiinței expulzate), jucîndu-și, oarecum, sieși un *spectacol*. Demonizarea conștiinței o preschimbă pe aceasta într-o conștiință servilă. Expulzată *din sine*, ea se proiectează *pentru sine*, savurînd o independență fictivă în spectacol. Ea se urmărește pe sine în afară, se descoperă, se vede. Dacă — așa cum spune Hegel în *Fenomenologia spiritului* (cf. par. 155) — „adevărul conștiinței independente este conștiința servilă", pentru sine conștiința dornică de totală independență nu poate atinge aceasta decît în iluzie, în ficțiune, într-un neadevăr estetic. Astfel ne putem explica obsesia manieriștilor pentru *viața în oglindă*. Hocke vorbește despre vraja oglinzii, citînd texte din Leonardo da Vinci („Oglinda este dascălul nostru") sau moderni. Hofmannsthal, Rilke, George au vrut să vadă lumea în oglindă — afirmă un comentator al lor, Hermann Bahr. În realitate, ei se căutau pe sine într-o oglindă pe care le-o oferea lumea. Obsesia oglinzii o întîlnim la Paul Eluard („... eu cobor în propria-mi oglindă"), la Tristan Tzara („Oglinda, fruct al anxietății"). Versul acestuia e, într-adevăr, semnificativ. Proiectarea în afară a conștiinței angoasate e o tentativă („fruct al anxietății") de eliberare. Melancolia unui *dandy* își căuta, de asemenea, salvarea în modul de existență al omului în fața oglinzii. Baudelaire definea astfel dandysmul:

„a trăi și a dormi în fața unei oglinzi" *(Mon coeur mis a nu)*. Oglinda nu reprezintă însă o conștiință etic-axiologică. Demonia estetistă presupune și determină totodată o descompunere etică.

Amoralitatea estetică (de care a fost acuzat uneori manierismul) implică întotdeauna o suspendare a judecății etice prin indiferență, iar descompunerea etică presupune o indiferentizare a socialului. Amoralul e un individualist care, prin atitudine și act, tinde să elimine nu numai încadrarea sa într-o comunitate, ci — inconștient adeseori și subversiv întotdeauna — năzuiește spre dizolvarea oricărei comunități. Ca atare, el vădește tendințe exclusiviste, se constituie pe sine ca excepție, manifestă un apetit al extravaganței. Izolarea aristocratică, separarea de orice nonconformism, îl caracterizează. Estetismului în aspectele sale anti-naturale (dragostea de artificiu, eliminarea imediatului) îi corespunde subversiunea amorală. Căci să nu uităm că manierismul a apărut întotdeauna în fazele agonice, crepusculare ale unei epoci istorice, în acele perioade în care *noul* se luptă, subminează și doboară *vechiul*. În literatură, formele manieriste sînt legate în același timp de unele străvechi tradiții, cît și de tentativele de reînnoire ale discursului, de renovare a tiparelor artistice. Manierismul apare, astfel, la limită, între agonia și aurora formelor, a stilurilor, a epocilor.

Poziția la limită a manierismului, poziție într-un continuu dezechilibru, într-o criză permanentă, este determinată de pendularea continuă a formelor manieriste între *haos* și *ordine*. Sînt semnificative versurile lui John Donne, mare „poet metafizic" englez din secolul al XVI-lea. În *Anatomia lumii*, poetul — reabilitat în secolul nostru de T. S. Eliot — reclama „o nouă filozofie care pe toate le pune la îndoială"; o filozofie de amurg, o apocalipsă a spiritului și lumii. „Totul e sfărîmat, orice relații rupte, orice ordine justă destrămată." Viziune a haosului reinstalat?

Tensiune interioară, conflicte, diverse rupturi, contradicții, toate aceste sînt caracteristice universului manierist. Dinamica manierismului este un echilibru mereu instabil al forțelor în joc. Hocke găsește o formulă caracteristică în acest sens, o formulă mult folosită de autorii „tratatelor" manieriste din secolul al XVI-lea: *discordia concors*. Coincidența contrariilor, spre aceasta tinde orice creație manieristă. Conflictele abundă: între spiritual și vital, rugăciune și voluptate mistică pe de o parte, obscenitate pe de alta,

putere și umilință, senzualism și intelectualism. Literatura manieristă în epoca lui Gongora și Marino oscilează între caligrafia concettistă și pornografia cea mai crasă. Poezia este plină de figuri retorice ca *oxymora* (unire a contrariilor). Pentru Leonardo da Vinci, iubirea e *terribile e soave*, un *moderno mostro*. Valorile estetice apar și sînt cultivate în cupluri ale elementelor disparate: frumos și oribil, oniric și teluric etc. Cele mai comune figuri de stil manieriste sînt de genul „paradis infernal".

Simple divertismente retorice? Nu. Simptomatice încercări de unire a contrariilor, de realizare a unei *discordia concors*. Centrele artei manierismului antic (vila Tivoli a împăratului Hadrian) sau ale celui postrenascentist (Praga împăratului Rudolf al II-lea) sînt exemplare pentru *voința de unire a disparatului*. Un mit al „iregularului" domină și regizează, după Hocke, arta manieristă. El constă — am putea spune — într-o dublă tendință simultană: spre ordine și spre haos, o tentativă de a atinge — suprem paradox — haosul extrem printr-o extremă ordine. E o tensiune interioară, esențială, între tirania dogmei (estetica manieristă presupune posibilitatea sistematizării oricărei creații artistice) și anarhia libertății nelimitate a creației individuale. În secolul trecut, manierismul era disprețuit, considerîndu-se că a promovat dezordinea, descompunerea, subversiunea. Chiar și romantismul continuase (cu unele excepții) să păstreze cultul clasic al unei arte ca ordine, putere, demnitate. Abia acum ne dăm seama (și studiile lui Hocke au fost în această privință hotărîtoare) că există o *cvasiordine* manieristă, că subversiunea manieristă nu este un simplu pol opus ordinei clasice, ci arta aceasta paradoxală conține o propensiune spre o gnoză care închide sensuri multiple și totodată o virtuozitate eliberatoare de sens, lipsită de sens. Absolutul și neantul atrag, deopotrivă, artistul manierist, om al contradicțiilor, sacerdot și histrion.

În secolul al XVII-lea, o serie de *„poeti bizarri"* (Groto, Leporeo), ca și acei — semnificativ numiți — *„poètes hétéroclytes"*, nu mai puțin decît un Jean-Pierre Brisset, precursor în secolul trecut, al mișcării Dada, al „patafizicei" lui Jarry, al metodei paranoia-critice a lui Salvador Dali, au încercat felurite dislocări verbale în poezia lor. Prin permutarea cuvintelor (omonime în serie etc.), Jean-Pierre Brisset credea că va putea realiza ordinea cosmică. Poetul manierist se lasă ispitit de haos, distruge regulile stabilite și e însetat

de repaosul pe care numai urmarea oarbă a regulilor îl poate — crede el — oferi. Ornamentica grotescă din secolul al XVII-lea subminează ordinea plastică prin parodie și realizează de fapt o ordine parodică. Geometrizarea este o fugă de haos. Wilhelm Worringer arătase în cunoscutele sale lucrări despre arta gotică precum și despre „abstracție și simpatie" că omul primitiv caută o eliberare de anxietatea pe care i-o pricinuiește dezordinea haotică a unei lumi în abstractizarea severă a plăsmuirilor sale plastice. Semnificația geometrismului, pentru care artiștii plastici manieriști au manifestat întotdeauna o predilecție mergînd uneori pînă la manie, este aceea a ordinii fictive înlocuind-o pe cea reală, naturală. Dar pe această linie a distrugerii structurilor date și a făuririi unor alte structuri care să unească extremele, reprezentînd, în același timp, ordinea și haosul, structura tipică a manierismului este *labirintul*.

Labirintul reprezintă o dezagregare sistematică a lumii sau a oricărui agregat; e o abstractizare și o artificializare a realității concrete, naturale; e o îndepărtare de imediat prin impunerea cu necesitate a mediației. Descompunerea ordinii se folosește de modul labirintic pentru a evada într-o irealitate. Hocke citează cazul lui Leonardo da Vinci care avea de gînd să construiască la Roma un labirint optic, o cameră octogonală de oglinzi. „Reflectarea infinită este precursoarea labirintului abstract al totalei irealități." Labirintul e o *meraviglia* a ingeniozității. E o realizare exemplară a miraculosului pe care André Breton îl reclamă în primul manifest al suprarealismului: Miraculosul este întotdeauna frumos, indiferent ce fel de miraculos; numai miraculosul *(le Merveilleux)* e frumos." Această teză a esteticii suprarealiste are însă o venerabilă ascendență, prin preceptele clasicului Boileau, care în *Arta poetică* invita la poematizarea miraculosului (interzicînd însă exploatarea poetică a miraculosului creștin), în tezele manieriștilor autentici. Poetul manierist Giambattista Marino spunea clar: *„E del poeta il fin la meraviglia"* (Obiectivul poetului e miraculosul). Toate acestea sînt, însă, manierisme formale, ca și manierismul alfabetic, poezia lipogramatică, pangramatică, logodedalică etc.

Ambivalența manierismului care conferă operelor din sfera sa acel bizar caracter dual al unei *discordia concors* rezidă într-o dublă apetență spre limpiditatea logică și totodată spre enigmaticul paralogic. Un *concetto* manierist —

imagine, metaforă subtilă care face vizibil *ascunsul* — e caracterizat prin subtilitate, prin *ingeniozitate*. Omul ingenios e prototipul uman al manierismului. Virtutea sa esențială e aceea a intelectului „ingenios". De la Góngora la Novalis și de la acesta la T. S. Eliot, numeroase voci au proclamat drepturile rațiunii (opusă fanteziei) în creație. Manierismul e obsedat de logică; elementul intelectual, *daidalic*, domină orice *ars combinatoria*, orice poezie care se întemeiază pe arta combinațiilor, a derivărilor. Mallarmé nu este, de departe, cel dintîi poet preconizînd o poezie rațional întocmită. Nici Valéry, atunci cînd definește poezia o „sărbătoare a intelectului" *(fête de l'intellect)*. Poeții din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, ca și teoreticienii manieriști din acele vremuri, identificau creația cu o artă a combinațiilor de cuvinte. Poezia devine o *mathesis universalis*, un fel de matematică lingvistică a permutărilor, folosind grupe, plase, labirinte verbale. Tratatul lui Baltasar Gracián e un cod al intelectualismului poetic. Poetica devine o *ars magna sciendi sive combinatoria*.

Dar, afirmînd structura logică a universului, încercînd să construiască o artă perfect rațională (o *Vernunftkunst*, cum fac poeții silezieni din secolul al XVII-lea), manieriștii aspiră, de fapt, spre o inițiere într-un irațional cosmic și existențial. Tratatele manieriste constituie o paralogică, iar creația artistică e privită drept o revelare, o raționalizare și — în același timp — drept o ascundere. Arta devine enigmatică, ea vrea să umple intelectul de *stupore*; e o artă hieroglifică, pasionată de secrete, de arcane cosmice, constituind o întreagă emblematică misterioasă. Într-un spirit labirintic, manieriștii vor să unească rațiunea, care vrea să lumineze lumea, și iraționalul care naște peste tot enigme. O paralogică estetică se constituie; arta manieristă este plină de criptograme, de logogrife, de scrieri cifrate. Jocuri abstracte constituind, în același timp, o simbolică rațională a infinitului și o emblematică enigmatic-irațională. Intelectul *ingenios* intenționează, de fapt, în creația sa descoperirea analogiilor magice, a unui metaforism universal. Metaforică abstractă, tipic manieristă, alogică și — cum spune Hocke — parahrematică, adică lipsită de obiect. Avînd la geneza ei o asemenea ambivalență, poezia apare ca o unire a contrariilor, artă rațională și esoterism hieroglific.

Estetica manieristă se constituie, astfel, ca o doctrină a crizei intelectului, a *problematicului*. Estetică a iregularului,

a întîmplătorului și, în același timp, a regularităților absconse. Arta dobîndește, pe lîngă zenitul ei clasic, un nadir manierist. Ea este, în viziunea lui Hocke, un *mediu* pentru revelarea unui absolut, un „mijloc" pentru o iluminare a ființei. Recunoaștem termenii heideggerieni ai unei revelări existențiale: *„Lichtung des Seins"*.

Perspectiva estetică manieristă — atît de strîns legată de o viziune ontologică — derivă dintr-o condiție specială a *omului problematic*. Analiza speologic-abisală a universului manierist îi permite lui Hocke să tragă anumite concluzii antropologice, uneori discutabile, interesante atunci cînd se referă la un tip uman manierist. Observațiile sale privind saturnismul, manierismul gesturilor, al expresiei, apetența oribilului, erotica sînt remarcabile.

O estetică și o antropologie a problematicului sînt încercări de fixare conceptuală a unor fenomene de criză. Manierismul este mereu amenințat de propriile forțe interioare care l-au constituit. Am văzut că echilibrul instabil, unirea paradoxală a contrariilor într-o *discordia concors*, disoluția ordinii sînt caractere esențiale ale structurilor manieriste. Dar echilibrul tinde să se rupă, unirea contrariilor e supusă forțelor centrifuge care o alcătuiesc. E simptomatică obsesia manieristă a apocalipsei, a haoticului, a marii descompuneri a formelor. Primejdiile care pîndesc orice artă a manierei sînt, pe de o parte, tocmai această reducere a formelor la inform, a expresiei la neantul ei și, pe de altă parte, închistarea formelor într-un formalism abstract, într-o manieră artificioasă. Manierismul este, astfel, în permanență ispitit de epigonismul anarhic sau de cel formalist.

Considerăm, așadar, manierismul drept o constantă a spiritului creator, virtuală, latentă în epocile de echilibru, actualizată, virulentă în cele de criză, de descompunere. Opoziția clasicism-manierism ar putea fi interpretată ca o tensiune între două extreme ale unei unice forme spirituale bipolare. Tendința spre disoluția ordinii pe care o vădește orice demers manierist ar indica o asemenea relație dialectică. De raportul ordine-dezordine ține și raportul dialectic dintre *gravitatea* clasicului și caracterul ludic-gratuit al artei manieriste.

Clasicismul e *serios* chiar atunci cînd se joacă. Manierismul este *jucăuș* chiar și în momentele de extremă gravitate. Hocke stabilește o distincție formală între arhetipul clasic și cel manierist. El opune *cercul*, forma mulțumită de sine,

încheiată, pe deplin realizată, reprezentînd clasicismul, și *elipsa*, sau hiperbola și parabola, forme deschise, fundamental manieriste, încercări de a cuprinde infinitul de necuprins. Clasicismul ar manifesta o neîncredere în intelect și în sentiment (eroare, credem noi), pe cînd manierismul cultivă un anumit patos și consideră intelectul ingenios (sau *ingenium*-ul artistic) drept o supremă facultate.

Lucian Blaga, întemeindu-și concepția asupra culturii pe o fenomenologie a spiritului inconștient, ar fi fost — fără îndoială — fascinat de universul labirintic manierist. Filozoful nostru a explorat cu luare-aminte tărîmurile diverselor speculații și fantazări gnostice, a frecventat diverși filozofi și oameni de știință — îndeosebi biologi — heterodocși. Cunoașterea luciferică pe care o preconiza avea, în trecut, reprezentanți în curentele subiacente ale istoriei filozofiei. În sfîrșit, scriitorii absconși l-au pasionat, scrierile enigmatice l-au fascinat. Ca și Goethe, maestrul a cărui figură l-a urmărit (pe care Hocke îl citează pentru marea sa înțelegere față de fenomenul manierist), Lucian Blaga a cunoscut atracția arcanelor unei literaturi filozofic-poetice absconse. Atracție pe care au cunoscut-o numeroși poeți, dar și unii erudiți din ultimele decenii.

Se poate, oare, afirma, însă, împreună cu Hocke, că romantismul, apoi întreaga literatură și artă (plastică, muzică) contemporană (de la 1880 pînă în zilele noastre) prezintă o dominantă manieristă? Se poate vorbi despre un manierism contemporan?

Privind în trecut, nu se poate nega, desigur, că există un alexandrinism cultural-artistic care, dincolo de evidentele deosebiri între epoci — ca aceea propriu-zis elenist-alexandrină, cea post-renascentistă și cea modernă — apropie aceste epoci prin unele corespondențe stilistice. Dar apariția poeziei pararetorice, emblematice, concettiste a Renașterii tîrzii nu se poate explica printr-o renaștere a asianismului alexandrin, după cum poezia lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé nu se poate deduce din influența gongorismului *redivivus*. Eroarea oricărei critici care caută să anexeze tot ce se poate (și dincolo de ceea ce se poate) categoriei alese, pentru a-i opune tot ce rămîne, printr-un fel de dialectică simplistă a contradicțiilor ireductibile, este de a leza în același timp specificitatea istorică a fenomenelor și esențialitatea lor structurală.

Există, fără îndoială, numeroase corespondențe între creații aparținînd unor epoci diferite. Dar nu se pot identifica — în semnificația lor — fenomene aparținînd unor contexte atît de diferite ca Alexandria elenistă, Roma latinității de argint sau cea postrenascentistă, Praga lui Rudolf al II-lea, romantismul german și Occidentul sfîrșitului de secol XIX. Structurile unei arte manieriste, stabilite prin punerea în paranteză a factorilor istorici, pot duce la configurarea unei fenomenologii a manierismului. Este tocmai ceea ce a încercat Hocke. Dar, uneori, corespondențele pe care le descoperă sînt pur formale, exterioare; apropierile sînt silite. Astfel e corespondența pe care o stabilește autorul între concluziile lui Freud și panerotismul lui Marino. Faptul că metafora oglinzii apare la poeții „metafizici" englezi din secolul al XVII-lea, ca și la Rilke, sau la Paul Eluard, Paul Celan sau E. E. Cummings, nu ne permite să deducem o identitate a *semnificației* motivului în cauză și, cu atît mai puțin, să identificăm două epoci diferite. Dealtfel, Hocke își dă perfect seama că motivele paralele, corespondente, existînd în epoci diferite, nu mai au semnificații identice. Între monștrii de la Bomarzo, avînd încă trăsături umane, și monștrii lui Max Ernst sau Salvador Dali, analogiile sînt formale, dar deosebirea este de esență. Oricîte apropieri s-ar putea face între paralogismele esoterice ale liricii din secolul al XVII-lea și hermetismul alogic al poeziei secolului XX, deosebirile rămîn capitale.

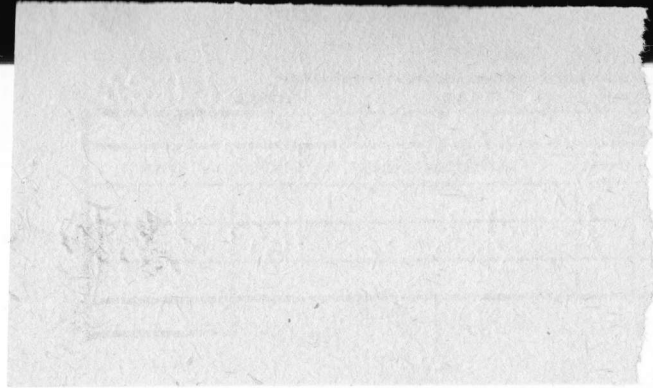
Caracteristic pentru lirica modernă este refuzul oricărui retorism. Nu e dovadă mai sigură a deosebirii de esență dintre poezia „veche", de la Homer la romantici, și poezia „nouă" post-romantică, decît intoleranța acesteia din urmă față de orice retorică și față de manierismele formale. Antichitatea, Evul Mediu latin ori manierismul post-renascentist au practicat cu zel și delicii feluritele modalități poetice pangramatice, logodedalice, lipogramatice, asyndeton-ul etc. Spiritul modern nu mai gustă naivele iscusințe verbale de tipul *„malo, malo, malo, malo"* (= „nu vreau să fiu numai-decît un om rău în nenorocire"), ori „O Petrus-Proteus". Acele esoterice jocuri de cuvinte în care Baltasar Gracián afla o *„nueva y misteriosa significación"* nu ne mai spun nimic. Esoterismul lor emblematic, hieroglific ni se pare fad, deloc esoteric și, ce e mai grav, lipsit de poezie.

Dar să considerăm mai îndeaproape unele trăsături ale manierismului. Am văzut că manierismul reprezintă o disoluție și, înainte de toate, o disoluție a cuvîntului. Descompunerea cuvîntului determină și, la rîndul ei, e determinată de o descompunere a retoricii. În 1639 a apărut lucrarea lui Peregrini, *Trattato della acutezze*, un tratat al concettismului, semnificativ pentru o pararetorică neclasic-manieristă. Peregrini enumeră șapte *„acutezze"*, șapte modalități ale retoricii concettiste: incredibilul, ambiguul, contradictoriul, metafora obscură, aluzia, ingeniozitatea, sofismul. Toate sînt categorii ale unei estetici ori retorici a absconsului. Obișnuiți ai unei literaturi care a trecut prin experiența suprarealistă — ca să nu amintim decît această singură experiență poetică a secolului nostru —, asemenea categorii ne sînt „familiare". Dar trebuie să precizăm că a trage o paralelă între preceptele cărții lui Peregrini, ori ale lucrărilor similare ale lui Don Emanuele Tesauro (*Il Cannochiale Aristotelico*, Genova 1654), sau Baltasar Gracián (*Agudeza y Arte de Ingenio* 1642) și artele poetice moderne e o întreprindere riscantă Una din cele mai izbitoare corespondențe între retorica manieristă și poetica suprarealistă, corespondența care face parte din argumentația lui Hocke privind „manierismul" contemporan, este aceea privind imperecherea termenilor contradictorii. Peregrini și, în general, toți *„trattatisti"* ai manirismului tratează împerecherea contradictoriului ca o categorie esențială a retoricii. Tesauro (cf. *Il Cannochiale Aristotelico*) vorbește despre poetul adevărat care prin *discordia concors* trebuie să „lege laolaltă referirile cele mai îndepărtate". Dar asemenea lui Peregrini și Tesauro, Breton — citînd pe Pierre Reverdy — preconiza, în Manifestul suprarealismului, o „apropiere a două sau mai multe realități dintre cele mai îndepărtate". Cu cît raporturile dintre aceste realități sînt mai vagi, cu cît sînt mai îndepărtate, „cu atît va fi imaginea mai puternică". Tipul exemplar al unei uniri a lucrurilor disparate ni-l dădea Lautréamont în binecunoscuta sa imagine a „întîlnirii întîmplătoare între o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de operație". Apropierea dintre teza lui Tesauro și aceea a lui Breton e însă tot atît de „întîmplătoare" ca și aceea a disparatelor de pe masa lui Lautréamont. Căci dacă manieriștii căutau acea *discordia concors* urmărind un sens strict estetic, formal, voind să trezească un sentiment de *meraviglia*, să arunce *stupore* în

mintea cititorilor, intenția lui Baudelaire, Lautréamont, Breton e cu totul alta. De o parte, avem apetitul pentru metamorfozele miraculoase, mitologia fiind o metamorfoză continuă. Știm că barocul avea o adevărată vocație a metamorfozei, a transformării tuturor în toate, a inconstanței. De altă parte, avem la Baudelaire un *nisus* al descoperirii unui univers al analogiei poetice, al unei lumi în care operează legile unei *analogia entis*, corespondențele nefiind formal-retorice ci ontologic-esențiale; la Lautréamont, o încercare de confuzie a regnurilor, o aneantizare a creației prin spargerea limitelor, prin apropierea celor despărțite în baza unor frontiere de asemeni ontologice; la Mallarmé, o abolire a lumii create printr-o creație secundă în care cuvintele, dobîndind inițiativa, apropie cele separate în real și inteligibil; Breton vede în „analogia poetică" o transgresiune a legilor deducției, pentru ca spiritul să surprindă interdependența a două obiecte de gîndire situate pe planuri diferite, între care gîndirea logică nu e în stare să stabilească o punte, dar care comunică între ele în cadrul unei lumi empirice, căci poezia trebuie să reveleze nu supranaturalul ci o adevărată viață „absentă" (A. Breton, *Signe ascendant*, în *Néon*, nr. 1, 1948). Aceste sumare observații privind apropierea disparatului, acea *discordia concors*, la manieriștii post-renascentiști și la unii poeți moderni, ne demonstrează un singur lucru: apropierea dintre ei, în predilecția pe care o au pentru imagini ce conțin conglomerate disparate, este, în cele două epoci, pur formală. Sensul conglomeratelor disparate este altul în secolul al XVI-lea, altul în secolul XX. Atunci cînd „poetul ingenios" — după Tesauro — e cel care „poate transforma orice lucru în orice alt lucru, un oraș într-un vultur, un om într-un leu, o lingușitoare într-un soare", el acordă imaginației „ingenioase" libertatea proteică a metamorfozei universale în *ficțiune*. Poetul modern de la Baudelaire și îndeosebi de la Lautréamont și Rimbaud la zilele noastre își acordă sieși libertatea prometeică a mutației universale ontologice, a metamorfozei în *realitatea esențială*. Deosebirile dintre poezia și poetica post-renascentistă și cea modernă a ultimului secol sînt fundamentale. Să nu uităm, însă, că secolul nostru a cunoscut reabilitarea eclatantă a lui Góngora (García Lorca îi făcea elogiul în 1927), ca și a poeților „metafizici" englezi din secolul al XVII-lea, care și-au găsit apologetul în persoana lui T. S. Eliot. Astfel,

chiar dacă nu putem recunoaște o identitate de structură între arta manierismului din secolele XVI—XVII și arta secolului nostru, acesta a scos din tenebrele uitării valoroase opere ale trecutului, dovedind o deschidere a gustului pentru receptarea lor. În acest proces de receptare a unor valori considerate revolute, în mai dreapta prețuire a unor creații ca și a unor personalități creatoare, studiul lui Gustav René Hocke este de o importanță primordială.

NICOLAE BALOTĂ



„Focul e lipsă de îndestulare".

HERACLIT

„Îndrumați spre istorie, deslușim în ea o nouă lumină. Începutul cu începutul înțelegem privilegiul de a fi avut înaintași de vază, a căror înrîurire a străbătut timpurile pînă la noi. Iată cum dobîndim convingerea că ne va fi dat să înrîurim la rîndu-ne viitorul, pe măsura înfăptuirilor noastre; și astfel ne înseninăm într-o voioasă drumeție."

GOETHE

„Concept al filologiei: simțul vieții și individualității unei măsurători în litere. Ghicitor în cifruri; prezicător în slove."

NOVALIS

„La mal ședeam,
Pescuind, cîmpia pustie în spate-mi".

T. S. ELIOT

Partea întîi

LITERA MAGICĂ

OBSERVAȚIE PRELIMINARĂ

DESPRE TRADIȚIA IREGULARULUI

Acest studiu despre *manierism* în literatură** îl continuă pe cel despre *manierism* în artă,** publicat sub titlul *Lumea ca labirint.* [1] Cele două

* *Nota editurii Rowohlt* (seria „Rowohlts Deutsche Enzyklopädie"). Și această a doua parte — care continuă și încheie ampla cercetare întreprinsă de Gustav René Hocke asupra fenomenului „manierism" — fenomen revendicîndu-se de la istoria spiritului și istoria stilului — este rezultatul dezbaterii pasionate a unei multitudini de opere, mai cu seamă literare, din epoca Renașterii tîrzii și a barocului, rezultatul examinării nuanțate, a coordonării și interpretării unui material aproape inepuizabil. Dincolo de limpezirea unor probleme strict formale, lucrarea lui Hocke ni se pare remarcabilă și pentru că ridică întrebarea dacă — și pînă unde — poate fi stimulată și dintr-un asemenea unghi de vedere recunoașterea unei comuniuni nu numai istorice, dar și structurale, a culturilor, a epocilor de cultură europene. Însemnătatea cercetărilor lui G. R. Hocke — pentru cunoscător, aflată în afara oricărei îndoieli încă de la apariția primului volum — nu este diminuată de faptul că sîntem liberi să nu împărtășim o seamă dintre concluziile esențiale ale autorului, să nu-l urmăm pe toate drumurile străbătute. De pildă, putem neîndoielnic polemiza cu lărgirea noțiunii de „manierism", operată de Hocke, mai ales în privința ipotezei sale că lirica europeană modernă, pornind din Franța cu Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ș.a., s-ar lăsa interpretată, în trăsăturile ei esențiale, ca poezie manieristă. Dar, credem noi, se află în acest text puncte de plecare pentru o discuție rodnică, la care și seria noastră, prin apariții ulterioare, se va strădui să contribuie.

[1] *Lumea ca labirint (Die Welt als Labyrinth)* a apărut în românește în editura Meridiane, seria *Biblioteca de artă*, București, 1973, în traducerea lui Victor H. Adrian, cu o prefață de Nicolae Balotă și o postfață de Andrei Pleșu.

volume alcătuiesc o unitate, dar sînt independente unul față de celălalt în ceea ce privește materia tratată. Unitatea rezultă din tema noastră fundamentală: *Problematica omului modern.* După cum în prima lucrare nu era vorba strict despre istoria artei, nici în aceasta de față nu ne vom limita numai la istoria literaturii. Încercăm să relevăm fenomenologic trăsăturile esențiale ale unui tip uman, în cadrul unei istorii spirituale specifice a lui *homo europeus*, și anume în cadrul unei tradiții precis determinate a Europei „iregulare" — ilustrîndu-le prin monumente de limbă literară.

Metoda a necesitat în primul rînd o descifrare prin confruntări. Cum se poate expune *cu limpezime* problematica încifrată a lui *homo absconditus* de-a lungul istoriei, deducînd-o din istorie, care vine din cifrul originar și duce la cifrul originar? Trebuiau căutate exemple, dovezi, mărturii nemijlocite — și trebuiau interpretate acestea. Nu se cuvenea să lipsească măcar cîteva piese ilustrative din domeniul muzicii; analizării lor i s-a destinat un subcapitol special. Au existat cazuri — rare — cînd am optat pentru reproducerea unor exemplificări literare în limba originalului, a le traduce însemnînd, în acele cazuri, doar a le aplatiza. Cititorul, căruia i se cere cînd o lectură lentă, cînd, dimpotrivă, una energică, sperăm să nu-și piardă răbdarea. Avem convingerea că, la încheierea cărții, el va fi intrat în posesia „cheii". Ca fir al Ariadnei l-am citat deseori, în scopul unei orientări mai apropiate de contemporaneitate, pe Novalis.

Se vorbește despre o renaștere a conștiinței istorice. Aceasta ar constitui un simptom important pentru regenerarea Europei în actuala ei năzuință spre unitate. Pentru lărgirea conștiinței de sine a spiritului european, tradiției „absconse" din istoria sa îi va reveni un rol hotărîtor, odată ce tindem să depășim o retorică europeană strict clasicistă. Dar unui călător sceptic nu-i vor ajunge cîteva poteci răzlețe, croite prin abisu-

rile unei Europe problematice, iregulare, abstruse. Cineva dornic să pătrundă azi în domenii încă puțin explorate ale istoriei spirituale europene ar putea, cine știe, să ceară de la bun început o hartă de stat-major. Ea nu există. Ne-am străduit, ce-i drept, să desenăm cît mai precis cu putință hărțile noastre despre Europa abstrusă, de unde, pe alocuri, repetiții inevitabile. Am rămas conștienți totodată că vor fi cititori care, ajunși la numeroasele zone albe, vor simți dorul altor aventuri. Unor asemenea cititori ideali le-am oferit posibilitatea, prin ample referiri bibliografice, să-și alcătuiască măcar echipamentul de bază pentru expediții proprii. Exploratorii vor constata ei înșiși cît de unică și de inepuizabilă este Europa.

Exemplele noastre literare le-am ales mai cu seamă din lirică, ceea ce n-ar trebui să mire. Limbajul iregularului, întocmai ca și limbajul armonicului, își găsește cea mai înaltă expresie în poezie, în poezia izbutită. Exemple de poezie concettistă sînt reunite — într-un florilegiu european — la sfîrșitul părții a patra. Unele dintre ele au fost traduse aici pentru prima oară, fără pretenția perfecțiunii. A traduce nu înseamnă nimic altceva decît: a contribui la depășirea unor dificultăți de limbă. Cine aspiră la perfecțiune va trebui să se adreseze textelor originale.

Poate Europa să dobîndească puteri regeneratoare din tradiția iregularului? Nu se află oare și în disarmonie surse vii ale spiritului european? Oricum: iubirea noastră pentru Europa va deveni mai adîncă după ce vom fi întîlnit și fața ei nocturnă, bîntuită de demoni, acele „phantasiai", viciile ei de gîndire, metaforele insolite. Fără îndoială, nu vom fi pe deplin europeni decît atunci cînd nu vom mai renunța la confruntarea cu străvechi peisaje de cultură din Africa și Asia. Una din forțele primare ale Europei rezidă într-o specifică și ingenioasă capacitate de mutație din sfera problematicului, ba chiar a infamului. Dar e timpul să ridicăm cortina

manieristă... pentru un scurt prolog speologic. După prolog, vom începe: mai întîi cu ABC-ul Europei iregulare.

1. ASCUNSE CÎMPURI DE TENSIUNE ALE EUROPEI

DIN „MUNDUS SUBTERRANEUS" AL ISTORIEI SPIRITULUI

În imaginea, răsfrîntă în oglindă, a europeanului „modern" [1] se disimulează cîmpuri de tensiune periferice: le e propriu un magnetism bizar. Ele se manifestă, bunăoară, prin violente irumperi de flăcări, sau prin înflorirea neașteptată, nocturnă întotdeauna, a unor plante ce se arată veninoase. În planul unei tensiuni exclusiv orizontale, a numai-prezentului, problematica omului modern nu poate fi percepută decît incomplet. Există însă și straturi de tensiune ale istoriei. Cine pătrunde în interiorul lor se află în fața unor structuri de geologie spirituală verticale ale problematicului. Suprapuse sau întrepătrunzîndu-se — în straturile periferice mai ales — apar zone de contact: aici fermentează și fumegă procesele chimice, alchimiste, esoterice, ermetice ale trecerilor, ale crizei; ale situațiilor-limită caracteristice clipelor de răscruce, resimțite cu deosebire de individul problematic; în sfîrșit, ale peripețiilor spiritului, cărora le-a fost supus de-a lungul istoriei omul chinuit, omul insultat mai cu seamă. Tărîm enigmatic, lumea „subteraneității" spiritului european ne captivează astăzi din ce în ce mai mult. Una din chemările generației noastre pare să fie tocmai aducerea la lumină, cu mijloace empiric-critice, a acestui *„mundus subterraneus"* din istoria spiritului european. Căci se arată fascinant — acest univers, care a fost

[1] Vezi G. R. Hocke, *Lumea ca labirint*, op. cit. „Vraja oglinzii", pp. 26–27. (n.t.).

deseori conștient disimulat: bogat în grote și galerii întortocheate, în fosile — viețuitoare amorțite și incolore ale grotelor, pești orbi, lilieci hipersensibili, stalactite și stalagmite, întîlnindu-se în creșterea lor contrară. Mai mult: în aceste peșteri conservînd picături împietrite ale moștenirii noastre spirituale, pe pereții stîncoși albăstrii-verzui, în întunericul înghețat vom descoperi — dacă sîntem norocoși — semne, „hieroglife" ciudat stilizate, mesaje ale strămoșilor noștri, pentru care natura însemna doar demonism pur, dar cărora li se revela în schimb un adevăr, un adevăr ivit numai din închipuirea lor, o imagine *interioară* a lucrurilor — ceea ce-i făcea să desconsidere, să disprețuiască simpla reproducere a naturii.

EXOTERISM ȘI ESOTERISM

Spiritul european nu se mai mulțumește azi să se înțeleagă pe sine doar din peisajele sale exterioare, exoterice. El e dornic să pătrundă în labirinturile interioare, esoterice ale temeiurilor sale existențiale. Deci, ar vrea să știe mai multe despre al său *„mundus subterraneus"*. Expresia îi aparține lui Athanasius Kircher, polihistorul „abstrus" din secolul al XVII-lea. „Interiorul" planetei noastre, credea Kircher, n-ar fi decît un labirint pentru totdeauna inextricabil. Care este, în zilele noastre, sensul explorării nu numai a labirinturilor din miezul pămîntului, ci și a labirinturilor „esoterice" ale organismului cultural european? Un sens pe care îl putem înțelege — pe care îl vom înțelege efectiv: omul „modern" năzuiește spre o analiză nu numai psihologică, dar și morfologică a tuturor acelor componente ale culturii europene care au relevat dintotdeauna (în cadrul istoriei) „problematica" ființei sale. El caută arhetipuri psihice, nu numai în sfera clinicului, nu numai în aceea a psihologicului. Azi tocmai, cînd problematicul oricărei așa-zise „culturi" îl împresoară atît de amenin-

țător, iată-l voind să-i perceapă esența *în* și *din* ceea ce a fost denumit îndeobște „estetică", teoria „frumosului".

Poate că europeanul modern inteligent, în măsura în care nu s-a lăsat înecat în vîrtejul societății tehnicizate de consum, ar putea deveni un reprezentant înnoitor, realmente creator al mediului său spiritual, atunci cînd caută să înțeleagă absolutul, să se elibereze dintr-o problematică nevrozată prin operele artiștilor, ale poeților sau compozitorilor. Ce transformare! Nimeni nu poate ignora faptul că ne aflăm din nou în plină gnoză de tip alexandrin, o gnoză alexandrină a zilelor noastre, năzuind să găsească „adevărul primordial", întîlnirea cu absolutul — în artă, în literatură și în muzică, deci în zona anteeclezială. Am putea întrezări aici o semnificație dătătoare de speranță. Dar nu putem face abstracție de primejdia unor nevroze traumatizante, simptome ale unor tendințe politice actuale spre autodistrugere. Estetica noastră, în elementele ei fundamentale, n-a ținut pasul cu realizările psihologiei. Posedăm o psihologie abisală. E timpul să inițiem săpăturile pentru o estetică abisală.

MORFOLOGIA IREGULARULUI

O gnoză bazată exclusiv pe întîlnirea cu arta, literatura și muzica poate avea repercusiuni destructive în constituirea psihică a unei personalități, mai ales în cazul „omului problematic", dacă lipsește — sau se dovedește insuficientă — în reprezentarea sa estetică despre lume o știință elementară despre forme. Cine caută eliberarea în sfera esteticului, fără a cunoaște structurile esteticii iregulare a problematicului, se expune unor primejduiri. Din punct de vedere spiritual, acel individ se adaptează, fără s-o știe, proceselor simplificatoare ale unei societăți tehnicizate. El devine astfel victima unei „mode", după cum pături largi au căzut altădată victimă unei ideo-

logii totalitare; în consecință, nu-și concepe idealul iregular așa cum ar dori-o intens, cercetîndu-și cinstit conștiința într-un ceas de meditație.

Pentru cel ce vrea să înțeleagă lucid spiritul problematic al Europei și aspectele problematice ale propriului eu, revelația „inconștientului" din istoria subterană a spiritului european devine așadar un eveniment, oferind o cale *pentru* și *spre* libertatea individuală... spre un dialog mult mai direct cu ireductibilul numenal.

SPEOLOGIA ISTORIEI SPIRITULUI

De aici rezultă necesitatea speologiei istoriei spiritului — a cercetării sistematice a peșterilor culturale — într-o epocă de criză. Rolul cercetării nu este nici să mistifice, nici să dezamăgească. Se cuvine ca ea să ofere un fir al Ariadnei, ducînd, într-un labirint al auto-mistificărilor, măcar spre *o* ieșire. Cine nu se mulțumește cu atît — la capătul călătoriei noastre — e liber să caute alte ieșiri. Cine coboară — și urcă apoi — de-a lungul subteranelor noastre, știe că pornește într-o aventură, dar poartă cu sine speranța — în sensul unei *„theologia cordis"* sau a unui *„intelletto d'amore"* — să întîlnească, în galerii de multă vreme neumblate, semnele secrete despre care am pomenit. S-ar putea însă ca plăsmuirile acestea, readuse la suprafață, să sufere transformări violente la lumina zilei. Supuse sensibilității și aprecierii cititorului, ele riscă să împărtășească soarta peștilor din apele adînci, care sub razele soarelui nu numai că-și găsesc moartea, ci se pulverizează fulgerător; e știut că așa se întîmplă uneori și cu obiectele dezgropate de expedițiile arheologice. Să încercăm totuși să asigurăm acelor semne, răsfrîngeri ale unor gesturi originare, măcar o durată documentară. Să nădăjduim că ele vor fi păstrate apoi, într-o oglindă speologică a spiritului european, literă cu literă, cuvînt cu cuvînt, frază cu frază.

„NATURAL" ȘI „ARTIFICIAL"

Această oglindă a umanității va consemna dintru început, mereu și iarăși, două „ducturi" expresive — definibile, elementar, unul ca „natural" și celălalt ca „artificial". Aceeași dualitate o va înregistra oglinda și în privința tipologiei originare a scrisului. Opunînd tipului de comunicare „lapidar", stilizat și el, dar ne-„înflorit", modul ornamental, *în-florit* [1], constatăm că manierismul literar (ca formă de expresie a omului problematic) este de o vîrstă cu literatura însăși. Conștiința acestei opoziții a apărut încă din vremea lui Platon. Disputa dintre aticiști (clasiciști) și asianici (manieriști) face parte din tensiunile arhaice ale spiritului european. [2] Cuvîntul „clasic" s-a integrat tîrziu vocabularului nostru. În Roma veche a fost mai întîi un termen al legislației fiscale. Un *classicus* aparținea celei mai înalte clase impozabile. [3]

ATICISM ȘI ASIANISM

Aticist înseamnă în retorica antică: dens, concentrat, lapidar, iscusit, esențial. Asianic desemnează contrariul extrem: exagerarea, echivocul, pornirea artificială de la neesențial și învăluirea vicleană în prolixitate a miezului, redarea subiectivă „trucînd" în mod conștient unghiul de perspectivă. Eduard Norden denumea stilul aticist

[1] Georg Philipp Harsdörffer recomandă în *Der poetische Trichter* „descrierea înflorită" (alegorică). Nürnberg, 1653, vol. III, p. 12.

[2] Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, Berlin, 1909, pp. 18, 126 urm., 325 urm., 587 urm., 807 urm.

[3] Cf. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948. (În versiunea românească datorată lui Adolf Armbruster: *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, ed. Univers, 1970, pp. 288 și urm.

„conservator", iar pe cel asianic „modern" [1]. Putem deci lărgi polii noțiunilor noastre: clasic = aticist, armonios, conservator; manierist = asianic, elenist, disarmonic, modern. Stilul aticist are drept ideal regularitatea relaxantă; cel asianic — unul asemănător cu acele *„phantasiai"* [2]: iregularul încărcat de tensiune.

De ce se numește acest stil „asianic"? El s-a născut — încă din secolul al V-lea î.e.n. — în Asia Mică elenică. A dobîndit impulsuri hotărîtoare din întîlnirea metropolei grecești cu vechile culturi orientale. Cei mai vechi reprezentanți ai săi sînt considerați Gorgias din Leontini, Empedocle și, mai ales, „obscurul" Heraclit, „strămoș al suprarealismului" (Breton), cu antitezele, metaforele și jocurile sale de cuvinte creatoare de enigme. Găsim descrieri ale conflictului, declanșat atunci între cele două stiluri, în disertațiile retorice ale lui Cicero și în manualul de retorică al lui Quintilian. „Cea mai înaltă lege a asianismului rezidă în arbitrar" (Norden); dar, după cum vom vedea, este vorba deseori de un arbitrar bine chibzuit, ba chiar calculat.

MIMESIS ȘI PHANTASIA

Să încercăm a situa antinomia dintre aticism și asianism într-un alt raport dialectic, mai apropiat de problematica noastră, a manierismului. Aticismul apare încă din secolul al II-lea î.e.n. cu denumirea de „stil", revendicîndu-se de la vechile modele atice, „clasic pure", „sănătoase" (Cicero) din secolele al V-lea și al IV-lea î.e.n., cu deosebire de la autorii exemplari Tucidide, Lisias și Demostene. Idealul acestora era „mimesis"-ul, imitarea naturii, cu alte cuvinte „înfățișarea unor acțiuni și fapte omenești, în sfera cărora omul însuși rămîne încercuit precum într-un destin sau într-o ordine inițială" [1]. Stilul asianic a fost caracterizat pînă acum, în majoritatea cazurilor, doar cu termenii polemici ai adversarilor săi aticiști (mai ales Cicero și Quintilian). Aceste criterii stilistice strict negative necesită o corectură similară celei pe care Ernesto Grassi a operat-o asupra noțiunii de „mimesis". Vom completa această observație în cursul expunerii noastre. Dorim însă să opunem, începînd cu introducerea, „mimesis"-ului aticist-„clasic", „phantasia" asianc-„manieristă". Ne referim aici la trei pasaje din tratatul de retorică al lui Quintilian (sfîrșitul secolului I e.n.).

Pentru a caracteriza marile contraste de stil din vremea sa, Quintilian se referă la arta plastică. Îl amintește, de pildă, pe Theon din Samos, care s-ar remarca printr-o vie percepere a reprezentărilor, prin *„phantasiai"* (XII, 10, 6). Într-un alt pasaj, el scrie în acest sens: „Grecii numesc *phantasiai* — noi am spune *visiones* — forțele sufletului, datorită cărora ne putem reprezenta atît de intens imaginile unor lucruri absente, încît să ni se pară că le vedem cu ochii și că ele răsar aievea în fața noastră. Cine are percepția vie a unor asemenea *reprezentări* va excela în redarea stărilor afective"... „Deseori astfel de imagini se nasc din plictiseală și din visări *maladive*... Acest viciu al sufletului *(animi vitium)* — de ce n-ar putea fi folosit în mod adecvat?" [2] (VI, 2, 29).

[1] Cf. și Franz Altheim, *Klassik und Barock in der römischen Geschichte*, în *Retorica e Barocco. Atti del III° Congresso int. di stud. umanistici*, Roma, 1955, p. 15: „Asianismul ca formă a fost — dacă e vorba să-l definim într-un fel — baroc". Aticism și asianism — „o antinomie de însemnătate universal-istorică" (p. 23).

[2] Quintilian, *De institutione oratoria*, VI, 2, 29; X,7, 15; XII, 10, 6.

[1] Cf. Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1966, p. 118. Folosim deci noțiunea de „mimesis" în acest sens nou, diferențiat.

[2] Adolf Trendelenburg, care, inspirat de pasajele citate din Quintilian, a cercetat sculptura Greciei antice sub raportul acestor *phantasiai*, între altele creația lui *Theon din Samos* (în lucrarea sa cu acest titlu, Berlin 1910), omite frazele extrase de noi, deci „visările maladive" și „viciile sufletului". În estetica idealistă, asemenea noțiuni sunau mai mult decît dubios, pe cînd aticistul Quintilian socotește în toată liniștea că astfel de *phantasiai*, mai mult sau mai puțin „maladive", sînt perfect utilizabile, la nevoie, de către un orator.

În sfîrșit, Quintilian denumește aceste *phantasiai* „copii ale lucrurilor".

Odată ce Quintilian face aceeași deosebire între artiștii etrusci (asianici) și cei aticiști, ca și între oratorii asianici și cei aticiști, comparîndu-l pe Pericle cu „simplitatea" oratorului aticist Lisias — putem alege și noi expresia *„phantasiai"* drept denumire generică pentru caracteristicile stilului asianic. *„Mimesis"*-ului aticist-clasic-conservator i se poate opune, cel puțin ca principiu euristic, *„phantastikon"*-ul asianic-manierist-modern, și astfel i se dezvăluie explorării noastre speologice — după cum urmează să dovedim și mai amănunțit — rădăcina literară a teoriei subiectiviste despre *idea*, rădăcina acelui *disegno fantastico*, a acelei *imitazione fantastica* despre care vorbeau tratatiștii manieriști din deceniile dinainte și de după Shakespeare, ca și „modernii" din zilele noastre.[1] În anul 1650, unul din exponenții programatici italieni ai manierismului din acea epocă, Matteo Peregrini, scria în cartea sa *Fonti del ingegno* (Bologna, 1650), că „ideile lucrurilor" s-ar afla „în sînul nostru". Ar fi depozitate acolo precum într-un tîrg de mostre sau ca în sertarele cu litere ale tipografilor zețari. Le-am putea, așadar, denumi și *„immagini"* sau *„fantasmi"*[2]. În acest sens spune Shakespeare:

> *Poetul cată spre pămînt din cer,*
> *Spre cer de pe pămînt; cînd fantezia*
> (imagination)
> *Dă naștere acelor neștiute,*
> *Condeiul lui le întocmește chip*
> *Și vaporosului nimic îi află*
> *Sălaș anume și un nume"*[3].

[1] Cf. G. R. Hocke, *Lumea ca labirint*, ed. Meridiane, 1973, pp. 75 și urm. De-acum înainte vom cita această lucrare numai sub prescurtarea L.L.

[2] *Op. cit.*, p. 3. Cf. și PARTEA A TREIA a volumului de față.

[3] *Visul unei nopți de vară*, V, 1. Shakespeare, *Antologie bilingvă*, volum alcătuit de Dan Duțescu și Leon Levițchi, Editura Științifică, 1964, p. 230—231.

MOD DE VORBIRE VECHI ȘI NOU

Mimesis-ului îi aparține teoria ordinii armonice din *„archaia rhetorikė"* (modul de vorbire vechi); *phantastikon*-ului îi este proprie *„nea rhetorikė"* (modul de vorbire nou). *Mimesis*-ul înfățișează omul și destinul său într-o armonizare circulară; *phantastikon*-ul oglindește omul în „imagini ale fanteziei". Creatorii de *phantasiai* nu cunosc corectivul „naturii" și nu au nevoie de el. Lumea „imaginilor fanteziei" permite să prefaci orice în orice, să sfidezi stările de agregare elementare. Evenimentul artistic nu mai izvorăște din lumea naturii, ci din lumea reprezentării.

ORIGINI ELENISTICE ALE ESTETICII — *„PHANTASIA"*

Originea revoluției contemporane din artă și literatură poate fi oare transpusă în vremea elenismului? Pentru a dobîndi cîteva puncte de plecare, ne permitem să ne referim la cunoscători ai Antichității, ca de ex. Bernhard Schweitzer.[1] Să rezumăm rezultatele cercetărilor sale despre conceptul de *„phantasia"*. *„Phantasia"*, imaginea reprezentată, a fost pusă în relație cu arta începînd cu Aristotel. În filozofia stoică, această noțiune, mai mult psihologică, se transformă într-una cosmologică. Prin *phantasia* sesizezi fundamentul universului. *Phantasia* devine „punct de tranziție între voința divină și execuția umană". Cosmosul rigorilor mitologice al *mimesis*-ului începe să-și iasă din balamale. Urmează — după revelația existenței independente a *phantasia*-ei[2] — „nașterea personalității înnoitoare". Acest subiect, care se simte liber, într-un sens necunoscut pînă acum, nu mai acceptă „să se supună datinilor și nici să mai adauge, în accepția meșteșu-

[1] *Der bildende Künstler und der Begriff des Schöpferischen in der Antike* (aici despre opoziția dintre *mimesis* și *phantasia*), în *Neues Jahrbuch*, 1925, pp. 95 urm.

[2] *Op. cit.*, p. 99.

gărească, piatră peste piatră la edificiul obștești lumi muritoare și la obștească imagine despre lume". El își revendică „propria lume". Obiectivismul mitologic al *mimesis*-ului este înlăturat de subiectivismul — deocamdată mitic și el — al cunoașterii prin *phantasia*. Începe „raportarea la sine însuși a întregii simțiri și gîndiri". De aici rezultă „noi izvoare de forță". Artistul își dobîndește acum „legea dinăuntrul său" [1]. Se naște „o nouă conștiință despre plăsmuirea creatoare, individuală". Imaginea reprezentată a artistului, *phantasia*, ajunge la „identificarea cu punctul central al întregii vieți sufletești și spirituale". Această sciziune s-a petrecut, deci, în elenismul timpuriu (sec. IV—III î.e.n.).

INDICII ALE UNOR PRIME TRANSFORMĂRI

Nu ordinea, comunitatea, armonia, ci afectele și tragicul individual, ba chiar „observarea unor fenomene patologice de iritare" devin scopuri și mijloace ale artei și literaturii. „Scopul nu mai consta în justețea obiectivă, ci în efectul subiectiv al reprezentării." [2] Contrastul dintre *mimesis* și *phantasia* se accentuează tot mai mult. Sosise, așadar, de pe atunci „ceasul morții idealismului clasic, ceasul nașterii individualismului". Ideea unei arte izvorîte din *phantasia* apare „într-o formă matură în vremea celei de-a doua sofistici și-și găsește sistematizarea la Plotin". Această estetică neoplatonică axată pe *phantasia* își continuă influența — după cum știm [3] — asupra întregului manierism european pînă în zilele noastre. „Imitării reale a concretului i se opune simpatia apriorică, întemeiată întru Domnul, dintre natură și artist." [4] Philostratos scrie (în *Viața lui Apollonios din Tyana*, VI, 19, p. 256; către 250 î.e.n.): „*Phantasia* — o artistă mai înțeleaptă decît imitarea *(mimesis)*. Imitarea plăsmuiește ceea ce vede, *phantasia*, însă, *și ceea ce nu vede*." [1] „Valoarea imaginii ireale închipuite de *phantasia* o întrecea tot mai mult pe cea a modelului real; legătura ce unea efectul artistic cu lumea percepută devenea tot mai fragilă". Seneca, autor preferat al multor manieriști europeni de seamă, sintetizează această cotitură: „E cu desăvîrșire neimportant dacă artistul își îndreaptă privirea spre un model aflat în afara — sau înlăuntrul său..." [2]

Acestei ipostaze a *phantasia*-ei i se asociază cu timpul o nouă aplicare — mai curînd estetic-psihologică — a doctrinei platonice despre *manía*. Există o interferență, așadar, nu numai între asianism și manierism, dar și între *phantasia* și *manía* [3]. Să nu uităm însă că în neoplatonismul elenistic toate acestea mai rămîn învăluite într-un sîmbure mitic originar. Plotin este autorul uneia dintre cele mai adînci formulări despre estetica Antichității: „Realitatea pămînteană contrafăcută năzuiește spre întregirea sa într-o imagine, *frumoasă*, atît pentru *a apare* — cît și, mai ales, pentru *a fi* frumoasă" [4]. Secularizarea hiper-subiectivistă avea să urmeze abia mai tîrziu.

IMAGINI „NESĂNĂTOASE"

Dar în chip evident Quintilian (35—86 e.n.) intuise de-acum primejdia absolutizării conținu-

[1] *Op. cit.*, p. 100.
[2] *Op. cit.*, p. 104.
[3] Cf. LL, pp. 75 și urm.
[4] Schweitzer, *op. cit.*, p. 110.

[1] Citat de Schweitzer, *op. cit.*, p. 110. În acest sens adăugăm o remarcă a lui Georg Philipp Harsdörffer, cel mai de seamă tratatist al manierismului german din secolul al XVII-lea: „Poetul vorbește despre toate lucrurile ce i se întîmplă, după cum pictorul zugrăvește tot ceea ce vede; ba și despre lucruri pe care nu le-a văzut niciînd, decît în gîndurile-i ingenioase", *op. cit.*, p. 3. Vezi în continuare Harsdörffer, *op. cit.*, p. 166.
[2] Citat de Schweitzer, *op. cit.*, p. 114.
[3] Cu privire la interferența dintre manieră și manie: cf. LL.
[4] *Eneadele*, V, 8, 9, *apud* Schweitzer, *op. cit.*, p. 124.

tului acestor *phantasiai*, atunci cînd scria despre anumite *„phantasiai"* ca despre „vicii ale sufletului" [1]. Era firesc ca absolutizarea demiurgică a lumii lăuntrice imaginare să-i apară lui Baudelaire drept o anticipare a ceea ce avea el să denumească *les paradis artificiels* [2]. Cert e un fapt: de la opera de artă valoroasă, creație a „iregularei" *phantasia*, pînă la nenumăratele manifestări artistice manieriste ale *phantasia*-ei ca „viciu al sufletului", se ivește o gamă nesfîrșită a posibilităților de manifestare individuală. Vom constata că aceste aspecte noi ale unei gestici manieriste contribuie la evitarea schematismului rigid. *„Phantastikon"*-ul poate fi irațional, dar totodată, într-un sens cu deosebire caracteristic manierismului, și nespus de „ingenios"; supus, deci — în accepția lui Dedal, constructorul labirintului — severului control al unei tehnici *calculate* de către artistul-inginer, intelectualul-fantast.

CONTINUITATEA ÎN IREGULAR

E justă oare caracterizarea asianismului ca gen proxim al unei arte antinaturaliste a *phantasia*-ei? Există oare o continuitate europeană a anti-armonicului, a iregularului? Să înaintăm pas cu pas. În termeni contemporani, arheologul Reinhard Herbig a transpus în sfera artelor plastice opoziția antică (literară) dintre aticiști și asianiști, cu prilejul unui studiu despre frescele antice de la Pompei și Boscoreale. Frescele (aticiste) ale Vilei Misterelor din Pompei sînt: clare, simple, sobre, de un calm neîntrerupt, lipsite de încordări sau accentuări superflue. Frescele (asianice) din Boscoreale sînt nefiresc exaltate, vădind expansiunea bogăției *formale* în dauna conținutului. Această artă supraliciteză, exagerează, hipertrofiază, folosind și mijloace de expresie

[1] Schweitzer nu ține seama de această „critică" a *phantasia*-ei la Quintilian.

[2] Vezi Partea a V-a.

căutate, calculate. În arta „manieristă" a Greciei vechi (de pildă în sculptura Pergamului), „nici un contur nu se împlinește fără multiple frînturi tremurate, fără o perpetuă contorsionare și recontorsionare". Nicăieri nu întîlnim „elanul generos al liniei nefrînte". „Trecerile se săvîrșesc cu violență, abrupt" [1]. Precum Quintilian cu aproximativ 1900 de ani în urmă, și Baltasar Gracián, în tratatul (important pentru manierismul poetic al vremii sale) *Agudeza y Arte de ingenio* (Argúția și arta minții) a scos în evidență, acum 300 de ani — la 36 de ani după moartea lui Shakespeare — acest dualism: stil natural *(„laconico")* și artificial *(„asiatico")*.

ARTIȘTI CALIGRAFI

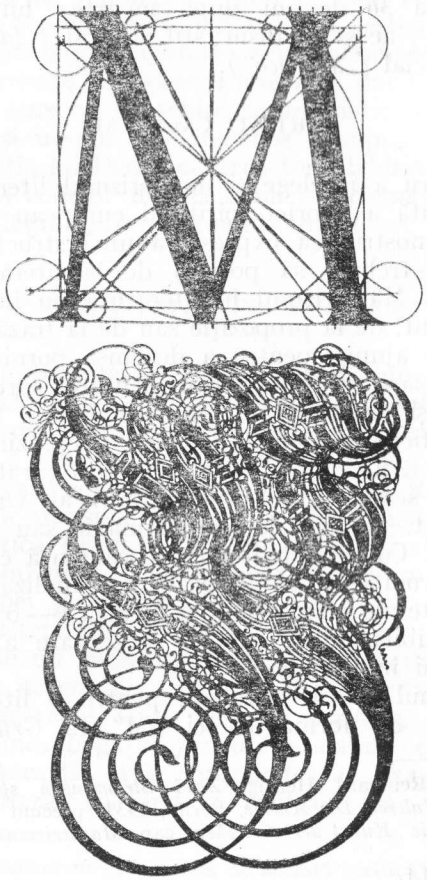
Pentru a înțelege și manierismul literar ca o constantă a istoriei spiritului european — iar în sensul nostru, ca expresie a unei structuri primare — trebuie să pornim de la literă, de la alfabet. Manierismul în literatură nu începe de la cuvînt, de la propoziție sau de la frază. Litera singură ajunge pentru a declanșa pornirea spre simbolizare, încărcare, ornamentare, spre obscurizare și enigmatizare, spre îmbinarea fanteziei cu artificialul calculat. Litera nu reprezintă doar un sunet. Ea este în sine un semn figurat, avînd, mai cu seamă în culturile timpurii ale Orientului apropiat, valoare de simbol magic sau mistico-religios. Concepînd literele deocamdată ca „imagini", vom realiza — după ce am analizat cîteva elemente ale manierismului în artă [2] — o trecere, perceptibilă optic, spre o prezentare a manierismului în literatură.

Semnul „clasic", aticist, pentru o literă este ilustrat de forma literei „M" în *Gründlicher*

[1] Cf. Reinhard Herbig, *Zwei Strömungen spätheilenistischer Malerei. Die Antike*, Berlin, 1931; precum și A. von Salis, *Die Kunst der Griechen*, cap. *Manierismus*, Zürich, 1953.

[2] Cf. LL.

Bericht der alten lateinischen Buchstaben (*Tratat temeinic asupra literelor vechi latine*, cca. 1540), lucrarea caligrafului german Johann Neudörffer. Semnul slujește aici cunoașterii limpezi, frumuseții ce poate emana din semnificația nemijlocită. Contemplîndu-l, intuim structura atică a templelor Antichității. Examinarea comparată a unei alte litere din epoca lui Shakespeare, inițiala „W", compusă de Paul Franck în volumul său despre litere verzale, *Schatzkammer* (*Tezaurul* — 1601), ne pune în fața celeilalte lumi, asianice. După cum sensul unei opere de artă sau al unui poem manierist apare obscurizat, se pierde și aici recognoscibilitatea semnului elementar al comunicării. Predomină subiectivismul. Fantezia dezlănțuită devine anticlasică. „O ornamentație excesivă... pericliteză schema statică de reguli a Renașterii." Curbe incomensurabile alcătuiesc „imagini enigmistice". [1] „Principiul preschimbării și al prefacerii — autentic manierist — triumfă în majusculele cursive". Comunicarea e deformată. Se naște un sistem de linii cifrat. Orice poate fi înlocuit cu orice.



Dar procedeul acesta nu se pierde nicidecum într-o luxuriantă lipsă de măsură. Și manierismul își are ordinea sa, structura metafizică ideală. Simbolul său este labirintul. Descoperim în epoca manierismului roman și florentin *labirinturi* de litere și de cuvinte. În *Das neu Fundamentbuch* (*Noua carte de temelie*, Zürich, 1562) de Urban Weyss și Christoffel Schweytzer putem citi într-o sintaxă meșteșugită: „Cine-i dornic să afle-al lumii temei / Citească dar aste rime / Unde va găsi degrabă / Cum orbit-a lumea-ntreagă" etc. Disimularea valorii funcționale a literei și a cuvîntului începe, așadar, în manierismul literar, chiar de la scrierea caracterelor. Ar fi să ne pripim dacă am subaprecia — și deprecia — fenomenul ca ornamentistică „barocă". Și caligrafia manieristă constituie o încercare deliberată de a reuni calculabilul artificiului cu incalculabilul *phantastikon*-ului. Inițial, caligrafierea unor semne simbolice se revendică de la știința alchimică a sintezelor; descoperim aici expresia particulară a unei străvechi *„alchimie du verbe"*. Decadența nu se va lăsa prea mult așteptată.

[1] Cf. Werner Doede, *Schönschreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert*, München, 1957 și *Die deutschen Schreibmeister von Neudörffer bis 1800*, Hamburg, 1958. Ambele sînt opere fundamentale cu privire la arta scrierii ornamentale și la „construcțiile lineare" ale epocii, precursoare ale unor compoziții abstracționiste contemporane.

Înainte de a porni mai departe, se cuvine să indicăm, chiar acum și aici, pe baza celor două modele de scriere, un important mijloc de recunoaștere. Dacă manierismul constituie gestul expresiv al unei anumite obsesii de exprimare [1], gestica respectivă (*gestus orationis* al lui Cicero) [2] se va putea deslușì foarte limpede în lineaturile abstracte ale caligrafilor manieriști de la Nürnberg. Găsim aici de-a dreptul un material grafologic pentru tălmăcirea premiselor psihice ale manierismului, elemente pentru o știință manieristă a expresiei. („Gest" de la *gerere* = a purta, dar și „a arăta", „un mod de a arăta ceva"; *se gerere* = a se arăta.) Gestului manierist îi corespunde un *ductus* manierist. Din felul în care este pictată o literă se deslușește acest ductus propriu gestului respectiv. Privind încă o dată mai sus înfățișata literă „W" și comparînd-o cu „clasica" literă „M", vedem în chip concret *gestus*-ul și *ductus*-ul manierist. Una din legile noastre principale rezultă și din această confruntare. Reprezentarea manieristă adăugește, îmbogățește, supraliciteză. În combinație cu phantasiai, ea întărește, întunecă și exagerează. Lumea nu se arată a fi simplă, iar modul de a o înfățișa nu este simplu nici el. De aceea, *ductus*-ul gesticii manieriste duce mereu în labirint, într-o ordine artificială a (aparent) încîlcitului, confuzului, absconsului, a inextricabilei bogății de corespondențe — și anume în artă ca și în poezie, în gîndire ca și în muzică și în stilul de viață.

Vom renunța deocamdată la cercetarea altor manifestări ale unei astfel de „teorii a expresiei". Sarcina pe care ne-am asumat-o constă în expunerea unei dezvoltări istorice, în demonstrarea prin exemple a unei constante manieriste în literatura europeană. [1] Preferăm acest procedeu empiric, deoarece ne scutește de abstracțiuni — păcatul originar al atîtor „teorii ale literaturii". Vom opera pentru început cu antiteza: aticism — asianism, în speranța de a putea prezenta, la capăt de drum, o integrare convingătoare.

[1] Cf. LL., p. 44.

[2] După Aristotel, Quintilian oferă în retorica sa o minuțioasă teorie a gestului (*op. cit.*, XI, 3). Demostene își studia gesturile în fața oglinzii. El critica gesturile excesive drept „*magis proprietates*" — particularități ale magicienilor.

LABIRINTURI POETICE

Să revenim la alfabetul nostru — acum sub semnul literaturii. Dacă omului problematic lumea i se arată ca un labirint, iar Dedal, după cum se va vedea, poate fi socotit drept arhetip mitic al ordinii *artificiale*, labirintice — chiar și combinările de litere și de numere pot și trebuie să apară ca mijloace elementare pentru a domina iraționalul din natură prin raționalul calculului. Totodată însă, în asemenea ordini artificiale, se cere păstrat miracolul contradictoriului inextricabil. Iată o altă trăsătură fundamentală, plină de dramatism, a manierismului, ce se lasă întrezărită pînă și în jocul pseudo-mitic al combinărilor de litere. Aruncăm o ancoră în marea istoriei care tălăzuiește în jurul nostru și încercăm o primă orientare. În anul 1651, părintele iezuit german Eusebius Nieremberg a publicat la Madrid, în limba spaniolă, un straniu op. El se numește *Occulta Philosophia de la Sympatía y Antipatía*. Este vorba despre o cosmologie mistică ale cărei înrîuriri s-au făcut simțite pînă în secolul al XIX-lea. Interpretarea lui Joseph Scheeben despre misterele catolice a fost influen-

[1] Cine dorește să cerceteze fenomene manieriste cu mijloacele „teoriei expresiei" va găsi cîteva premise teoretice utile în opera lui Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft* (1921). Recomandăm de asemenea: Hermann Strehle, *Mienen, Gesten und Gebärden*, 1954; Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, 1925; L. Bingswanger, *Drei Formen missglückten Daseins*, Tübingen, 1956. Dar, mai cu seamă: Rudolf Kassner, *Physiognomik*, Wiesbaden, 1952.

țată de această scriere. [1] În opera lui Nieremberg, contemporan cu Tesauro și cu Gracián [2], lumea e caracterizată drept un *„laberinto poético"* [3]. Miraculoasa alcătuire a naturii apare ca o imitare a artei. Lumea este „făcută" de Dumnezeu, în chip „artificial", după formulele aritmeticii și ale artei, după legile primare ale simpatiei și antipatiei.

Pentru a explica însă mai limpede procedeul divin, Nieremberg — în epoca respectivă a manierismului tîrziu — se referă la labirinturile de litere ale unui poet roman din vremea lui Constantin, Optatianus Porfyrius. „Extrem de artificioasele" labirinturi ale lui Porfyrius, alcătuite în „maniera" unor șiruri de litere, i se par o deosebită iscusință a spiritului, *„ingeniosissimi"*. În o mie de *„maneras"* labirintice s-ar fi născut așadar o armonie divină, o ordonare enigmatică (labirintică) a haosului. Pe noi însă ne interesează în primul rînd că Nieremberg se referă, pentru explicarea acestor misterioase structuri, la tehnopaigniile antice, la poemele de litere și figuri *(carmina figurata)* ale Antichității. Întîlnim, deci, un prim manierism formal de sorginte antică în manierismul secolului al XVII-lea. Aceste vechi „labirinturi poetice", revendicîndu-se de la cele mai bătrîne culturi, mai cu seamă din Egipt și China, au stimulat în literatura contemporană un simbolism deseori greu descifrabil. Unul din precursorii acestuia, Mallarmé, își

[1] Cf. *Die Mysterien des Christentums*, editat de Josef Höfer, Freiburg im Breisgau, 1945. Matthias Joseph Scheeben (1835—1888, cel mai însemnat dogmatician scolastic din sec. al XIX-lea, profesor la seminarul teologic din Köln) a tradus în germană opera lui Nieremberg, *Aprecio y Estima de la divina Gratia* (Madrid, 1638). La reeditarea textului integral, Josef Höfer evidențiază „metaforele paralogice" și spontaneitatea cu care sînt receptate metaforismul părinților și limbajul teologilor „manieriști" ai perioadei posttridentine.

[2] Cf. LL, *Introducere*.

[3] Cartea a II-a, cap. XI, p. 412 (ediția din 1652); vezi și Mario Praz, *Studi sul concettismo*, Florența, 1946, pp. 12 urm.

numea opera lirică „un labirint împodobit cu flori". O povestire a spaniolului Jorge Luís Borges (n. 1899) poartă titlul semnificativ *El Aleph*, denumirea ebraică a literei „A". [1] Aceste proze, alexandrine sub toate aspectele, sînt gongorizante, deliberat stilizate după modele din secolul al XVII-lea. A scrie labirinturi înseamnă, pare-se, a stabili raporturi inextricabile, a-l duce pe cititor în lumi „magice". [2] Un labirint simbolic se transformă — la Borges — într-un „invizibil labirint al timpului". Sensul este aici al unui „labirint al labirinturilor, un labirint plin de meandre, lărgindu-se necontenit, cuprinzînd trecutul și viitorul și lumea stelelor" [3].

Asemenea tehnopaignii își au originea în Alexandria, primul focar important al manierismului asianic, lume opusă aticismului. Rădăcinile li se trag din neoplatonismul alexandrin. Izvoarele însă se află în mistica alfabetului și a numerelor din culturile semitice timpurii ale Orientului. Acest principiu *combinatoriu* a influențat și arta perioadei constantiniene [4]. În literatura manieristă a Romei tîrzii, principiul a devenit o modă [5]; în manieristul secol al XVII-lea însă, s-a transformat în obsesie. Poezia „barocă" germană abundă în iscusite jocuri de litere.

CUBURI LITERARE

Legitate labirintică! În anul 1704, Johann Christoph Männling publică *Der europäische Heli-*

[1] Cf. fragmentele publicate în *Merkur*, München, iulie 1958, sub titlul *Der Garten der verschlungenen Pfade (Grădina cărărilor întortocheate)*. În traducerea și cu prefața lui Darie Novăceanu, o amplă culegere din prozele fantastice ale lui Borges a apărut în seria „Meridiane" a editurii Univers (*Moartea și busola*, 1970).

[2] Cf. Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 1949. De asemenea: *Ficciones*, 1944.

[3] Cf. *Merkur, loc. cit.*

[4] Cf. Eduard Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagenplastik*, Bonn, 1954.

[5] Cf. E. Kluge, *Gedichte von Porfyrius*, Leipzig, 1926.

kon (Heliconul european), un manual de poetică inspirat de activitatea literară a lui Hofmannswaldau și a lui Lohenstein, discipolii lui Marino. După propria-i expresie, Männling îi consideră pe cei doi poeți drept „fire ale Ariadnei". Ca mai tîrziu Mallarmé, Valéry, Benn, și el se întoarce la semnificația inițială a cuvîntului grec *„poietes"*, derivat din „a face". Cea mai înaltă artă a facerii *„poietice"* s-ar vădi la alcătuirea unui „poem vexatoriu", a unui *„cubus"*, adică a unui *„carmen labyrintheum"*, „ducînd într-o grădină a rătăcirilor și putînd fi citit de la stînga și de la dreapta, de sus și de jos, de-a curmezișul, în lung și în lat. Întregul tur de forță se întemeiază însă pe litera centrală, care este culeasă ca majusculă, de la ea pornind apoi toate celelalte litere în diferitele direcții, cum putem arăta, drept cea mai limpede pildă, prin cuvintele: *Gott ist mein Trost* (Dumnezeu e alinarea mea). Așadar, citiți la mijloc *G*, în chip de pornire, iar apoi puteți citi, de aci înainte, în mai bine de 40 de feluri" [1]. La Oviedo (Asturia) se află o biserică, San Salvador, înălțată de prințul Silo. Piatra funerară a ctitorului poartă o inscripție semănînd cu un cod secret. Pornind de la mijloc spre cele patru colțuri (t, t, t, t) se poate citi în 45 760 de feluri propoziția *„Silo princeps fecit"*.

Cel mai misterios „pătrat magic", reunind anagrame și palindroame, îl constituie celebra formulă Sator Arepo [2]:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Cîteva scurte explicații: țăranul (semănătorul) Arepo (nume propriu) conduce cu mîna sa (prin

[1] *Op. cit.*, p. 130.

[2] Vezi Maurice Bouisson, *La Magie*, Paris, 1958, pp. 147 și urm.

muncă) plugul (roțile). Tălmăcirea religioasă: Dumnezeu *(Sator)* stăpînește *(tenet)* creația *(rotas)*, lucrările oamenilor *(opera)* și produsele pămîntului *(arepo* = plug*)*. Cuvintele pot fi citite pentru început în sens orizontal și vertical, în patru chipuri. Din puținele litere au fost alcătuite 13 propoziții anagramatice (latinești). Prin împreunarea celor două cuvinte *„tenet"* la mijloc, se formează o cruce. Printr-o mișcare de șah (mișcarea calului), rezultă cuvintele *„Pater noster"* și AO, reprezentînd monograma lui Cristos etc. etc. Pătratul era socotit, din aceste pricini, semn magic.

Prin adăugarea lui Alfa și Omega (în caractere latine) rezulta așadar:

A
P
A
T
E
R

A P A T E R N O S T E R O

O
S
T
E
R
O

ARTIFICII PANGRAMATICE

Există manierisme formale străvechi. Și ele se revendică de la Antichitatea greco-orientală. Le putem considera forme de bază manieriste, un

fel de mică tablă a înmulțirii pentru raporturile puternic încordate dintre natură și spirit.

Manierisme formale foarte vechi în ceea ce privește combinările de litere sînt artificiile „lipogramatice" (de pildă poeme fără litera „s" sau altele asemănătoare) și „pangramatice" (de ex. cît mai multe cuvinte consecutive cu aceeași literă). Unul din cele mai renumite artificii pangramatice îi aparține lui Ennius. Iată-l: *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti*. Ernst Robert Curtius descoperă — în afară de aceste două manierisme formale și în afara poemelor figurate sau de litere — alte patru „modalități principale". Acestea sînt: 1: *Logodaedalia*, adică utilizarea în vers a cuvintelor exclusiv monosilabice; respectiv, fiecare vers începe și sfîrșește cu o monosilabă, cea de la sfîrșit revenind la începutul versului următor. 2. *Asyndeton*-ul de „împănare" a versului, adică aglomerarea de cuvinte în vers. 3. Așa-numitele *versus rapportati*, adică „mai multe enumerări îmbrățișate, în cadrul cărora substantivele, verbele, adjectivele, determinările adverbiale etc., de obicei în număr de trei, nu pot fi deslușite în interdependența lor decît prin descompunerea versului, pe cînd forma auditivă a textului, care sugerează o interpretare eronată, trebuie lăsată în suspensie pentru a o rezolva mai întîi pe cea vizuală. Un exemplu din Opitz: *Die Sonn', der Pfeil, der Wind, verbrennt, verwund, weht hin / mit Feuer, Schärfe, Sturm, mein Auge, Herze, Sinn* (Soarele, săgeata, vîntul îmi pîrjolesc, rănesc, prind în vîrtej / cu foc, tăiș, furtună, ochiul, inima, simțirea). Dezlegarea: Soarele îmi pîrjolește cu foc ochii etc. 4. *Schema de însumare*, adică rezumarea tuturor motivelor poemului în versul final [1].

[1] Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 325 și urm., și Gero Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1955. Vezi și Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1956, pp. 100 urm. Exemplul din Ennius apare la Quintilian, *op. cit.*

Toate aceste manierisme formale derivă din literatura Antichității. Ele sînt definitorii, mai cu seamă pentru caracterul strict retoric încă a „manierismelor" literaturii latine din Evul Mediu. Dar ele apar și în toate epocile manieriste de mai tîrziu, ajungîndu-se, ce-i drept — după cum vom avea prilejul să constatăm — la o transformare progresivă și în cele din urmă la o abandonare a rețetelor retorice moștenite, de tip aticist. A urmări și a demonstra acest proces face parte dintre cele mai importante și mai atrăgătoare sarcini ale unei fenomenologii și istorii a manierismului literar. Lista manierismelor formale se va îmbogăți, în mod necesar.

Străduința manieristă spre efect și uluire, spre ceea ce se numește meraviglia la Marino, duce așadar la o primă „manipulare" elementară cu literele. Cîteva exemple doar din limba latină (deosebit de potrivită pentru acest scop!). Paronomasie: *amans* — *amens* = îndrăgostit — înnebunit. Serii de omonime, cu subtile jocuri de semnificație, în funcție de cantitate: *malo malo malo malo* (aș prefera să fiu un măr decît un om rău în nefericire). Adăugarea sau eliminarea cîte unei litere: *Amore, more, ore, re coluntur amicitiea* (prin dragoste, virtute, cuvînt și faptă se cultivă prieteniile). Anagrame: din *Roma* se pot compune prin permutarea literelor diferite cuvinte: *Roma amor armo maro mora oram ramo*. Din *Berolinum* (Berlin) se formează *lumen orbi*. Din *Ave Maria* au fost derivate prin anagramare 1 200 de imnuri închinate Fecioarei Maria. Din forma incertă *O Petrus* se obține *Proteus*. Renumit era versul lui Bernard Von Banhuysen: *Tot tibi sunt dates, Virgo, quot sidera caelo*. S-a calculat că acest vers poate fi retranscris și recombinat de 1 022 de ori, corespunzător cu numărul constelațiilor cunoscute în acea vreme. De aceea, versul era denumit „minunea homerică".

Se mai adaugă însă și o altă tendință: obscurizarea voită, străduința de a realiza un sistem de cifrare misterios, o indicare disimulată. Novalis: „Înțelepciune a enigmei, sau arta de a ascunde substanța sub însușirile ei". Baltasar Gracián laudă în mai sus pomenitul său tratat *Agudeza y Arte de ingenio* [1] tehnica „răsucirii" literelor și cuvintelor. În acest mod s-ar produce „labirinturi" verbale. Literele și silabele pot fi în așa fel schimbate între ele încît să rezulte o *„nueva y misteriosa significación"* [2]. Anagramele și alte procedee asemănătoare nu slujesc, așadar, numai jocului, plăcerii, calamburului banal.

2. DUBLA VIAȚĂ A LIMBII

„DISIMULARE ONESTĂ"

Artificiozități de acest tip servesc unui esoterism disimulator, întocmai ca hieroglifica și emblematica, pe atunci atît de prețuite. Combinările de litere devin și ele metode, în cadrul diferitelor forme ale manierismului literar din Europa secolului al XVII-lea (în Spania *conceptualismo, cultismo* și *gongorismo*, în Anglia *euphuism*, în Italia *marinismo*, în Franța *préciosité*, în Germania *Vernunft-Kunst*, arta rațiunii) [3], metode de a produce un dublu strat lingvistic ambivalent, o ambiguitate lingvistică, o disimulare a limbajului. Din stilul de viață al epocii face parte atît de lăudata disimulare a comportării individuale. Trăiești pe două planuri, unul intim-personal, celălalt public-social. Acest exoterism și esoterism, implicînd și caracterul individual, alcătuiesc o temă fundamentală în *Oráculo manual* al lui Gracián. Un poet italian, Torquato Accetto, a scris în 1641 o lucrare despre *„dissimulazione onesta"* [4]. La mare preț e arta de a te preface. Se cade să fii „enigmatic", „abscons". Chiar frumusețea, după Torquato Accetto nu este altceva decît o „disimulare amabilă" *(Tutto il bello non è altro che una gentil dissimulazione)* [1]. Gracián îl recunoaște pe Góngora — care, pe lîngă Shakespeare și John Donne, rămîne și pentru noi cel mai mare liric al secolului al XVII-lea — drept maestru, pentru că obține efectele cele mai puternice *„con mudar alguna letra"*, prin mutarea cîte unei litere[2]. Prin preschimbarea literelor s-ar putea produce în primul rînd *„correspondencias"* misterioase. Chiar misterele teologice și-ar dezvălui în acest chip esența. Astfel, *„Dios"* (Dumnezeu) devine *„Di os"* (dă-ne), de ex. viața, existența etc.[3] Se nasc astfel echivocuri pline de spirit (*„equivocos ingeniosos"*) [4]. Labirinturile verbale sînt, așadar, nu numai expresia celei mai rafinate subtilități. Ele servesc și unei încifrări a universului.

MESAJE SECRETE

În tragediile și comediile lui Shakespeare abundă nu numai jocurile de cuvinte. Datorită combinărilor de litere și unor corespondențe tainice între cuvinte se crede că ar exista acolo adevărate „mesaje secrete". De mulți ani se depun eforturi pentru descifrarea lor. Pînă în 1950 au apărut sute de cărți referitoare la această temă. În asemenea cifruri, mulți au înclinat să citească mai ales faptul că Bacon s-ar dezvălui drept autorul unora dintre piese. Recent a apărut o nouă lucrare ingenioasă despre mesajele secrete cifrate din opera lui Shakespeare.[5]

Există o criptologie și o enigmatologie europeană aflată la marginea literaturii, dar avînd o mai

[1] Op. cit., p. 72.
[2] *Op. cit.*, p. 219.
[3] Cf. Harsdörffer, *op. cit.*, vol. I, p. 94.
[4] Ediție nouă Bari, 1928.

[1] *Op. cit.*, p. 37.
[2] *Op. cit.*, p. 216.
[3] *Op. cit.*, p. 220 (cf. și Zuccari, LL, p. 93).
[4] *Op. cit.*, p. 221.
[5] W. și E. Friedman, *The Shakespearian Ciphers Examined*, Cambridge, 1957.

puternică înrîurire asupra literaturii decît ar crede un non-adept [1]. Scrierile „secrete" sînt în mare parte înflorite mai ales în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Leonardo este și aici neîntrecutul strămoș. Reuchlin a conceput o scriere secretă. Galilei îi adresa lui Kepler scrisori cifrate despre descoperirile sale. Există o *Polygraphia* cu *clavis* (cheie) a lui Trittenheim. Este vorba, în majoritatea cazurilor, despre criptograme literale în care oricè literă poate fi schimbată cu o alta. Cel mai celebru sistem de cifrare l-a dezvoltat lordul Francis Bacon [2]. E nevoie de un „alfabet cu două litere". Bacon și-a explicat sistemul cu următoarele cuvinte: „Cifrul are însușirea că, datorită lui, orice poate fi desemnat drept orice". Aci găsim cel puțin o cheie pentru felul de a gîndi al lui Hamlet, pentru reversibilitatea dintre viață și joc, vis și realitate ... în „punctul de intersecție" al „fantezici". Athanasius Kircher a creat prima scriere codificată cu utilitate practică în a sa *Polygraphia nova et universalis* (Roma, 1663), azi una dintre cărțile cele mai căutate ale inepuizabilului iezuit german. Un manual de criptografie a scris (în 1665) un alt iezuit german, Gaspar Schott, și anume *Schola stenographica*.

Novalis se întreabă: „Să reprezinte oare ... puterile verbelor ... o artă a descifrării?" [3] În secolul al XX-lea, Karl Jaspers își concepe filosofia ca un sistem pentru citirea „scrierii cifrate metafizice" [4]. Lectura poeziei a devenit de timpuriu o artă a descifrării. Tendința de a ascunde, de a învălui, poate să ajungă, în cazurile cînd jocul e

[1] Tolosani Rastrelli, *Storia dell' enigmistica*, Milano, 1926; Giovanni Carbonelli, *Sulle fonti storiche della chimica e dell' alchimia*, Roma, 1925; Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales*, Paris, 1957.

[2] *Of the Advancement of Learning*, 1609, și *De Augmentis Scientiarum*, 1623.

[3] Cf. Novalis, *Schriften, Fragmente, II*, ediția Diederichs, vol. III, Jena, 1923, p. 191.

[4] *Philosophie*, vol. III, *Metaphysik*, ed. 3, 1956, pp. 128 urm.

jucat pînă la ultimele consecințe, chiar la „poezia" rebusului, ca în *Sonetti figurati* ale lui G.B. Palatino [1].

MAGICIENI AI LITERELOR

Arthur Rimbaud a scris o *Alchimie du verbe*, iar în poemul *Voyelles* a caracterizat timbrul vocalelor prin culori (de ex. *A noir, E blanc* etc.). În *Alchimie du verbe*, el scrie: *„Je notais l'inexprimable"*. „Am notat inexprimabilul ... Am explicat sofismele mele magice prin halucinația cuvintelor." Mallarmé socotească poetul este un „vrăjitor de litere", iar într-o scrisoare îi numea pe „alchimiști" „predecesorii noștri" [3]. Caracterizări de litere prin culori se întîlnesc și la unele vechi secte tibetane. Despre magia literelor au scris, pe lîngă mulți alți autori contemporani, și Jünger și Benn. „Dacă dați de acum înainte peste o poezie, luați, vă rog, un creion, ca pentru dezlegarea cuvintelor încrucișate", recomandă Gottfried Benn. Poetul „posedă un fir al Ariadnei". Fiecare om are un sistem senzorial particular, „destinat cifrului, imaginii lui tipărite, *literei negre, doar ei și numai ei*" [4]. Inventatorul actualului *„lettrisme"*, Isidore Isoù (n. 1925) scrie într-un tratat: „Ideea centrală a letrismului pornește de la faptul că nu există nimic în spiritul nostru ce nu este literă sau n-ar putea deveni literă" [5].

Tratatiștii manierismului literar din secolul al XVII-lea recomandă textual, ca o *„maniera"* de

[1] Roma, 1540. Despre semnificația inițial cultică a „ghicitorilor, cf. Johan Huizinga, *Homo ludens*, traducere din olandeză de H. R. Radian, colecția *Eseuri*, ed. Univers, 1977, pp. 178 urm.

[2] A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, ed. Labiche, Paris, f.a., pp. 199, 201 (ed. *Bibliothèque de la Pléiade*, 1963, pp. 233, 234).

[3] Cf. H. Friedrich, *Structura liricii moderne (Die Struktur der modernen Lyrik)*, în romînește de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 141.

[4] Cf. *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, 1951, pp. 17, 19, 24.

[5] Isidore Isoù, *Bilan lettriste*, în *Fontaine*, Paris, oct. 1947.

un efect deosebit, îmbinarea artificială de litere și cuvinte. Nimic nu se cade să fie simplu, scrie Matteo Peregrini în tratatul său *Delle acutezze* (1639), trebuie tins dimpotrivă spre ceea ce este *„grandemente raro"*, ieșit din comun [1]. A scrie concettist înseamnă a dispune de *„maniere di legamento"* [2]. „Lucrurile frumoase se fac." Gottfried Benn scrie: „Un poem se face". Poezia manieristă înseamnă stăpînirea deplină a unei arte combinatorii lingvistice, o poezie savantă, spiritualmente determinată. De aceea, poezia devine pentru Paul Valéry o *„fête de l'intellect"*, o sărbătoare a spiritului.

În secolul al XVII-lea, a compune poezie nu mai are, adesea, decît puțin de-a face cu comunicarea clasică. A scrie poezie înseamnă, în primul rînd, a realiza un efect estetic prin combinații lingvistice. Aceasta este o altă constatare hotărîtoare pentru întregul manierism european — de la anticul asianism al acelor *„phantasiai"*, de la literatura latină tîrzie, de la poezia Evului Mediu tîrziu, trecînd prin epoca unor Góngora, Marino, Donne, Shakespeare, Hassdörffer, a celei de-a doua școli poetice sileziene, pînă la romantismul timpuriu romanic și germanic, pînă la lirica „anti-clasică" și „anti-idilică" de la 1880 pînă azi [3]. Mijlocul comunicării, limba, litera, cuvîntul, metafora, propoziția, fraza, figura lirică *(concetto)* devin autonome. Se renunță la valoarea lor funcțională inițială. Novalis: „Forța e vocala nesfîrșită, materia e consoana." „Pot să vină clipe în care abecedarele să ni se pară poetice".

Ocupîndu-ne de operarea deliberată cu combinații „pur exterioare" de litere, am mai avut prilejul să relevăm impulsul spre încifrare, obscurizare, disimulare. Am găsit o tendință de bază: actul poetic conștient, savant, „operator". Chiar la sfîrșitul acestei succesiuni de motive întîlnim elemente noi.

[1] *Op. cit.*, p. 30.
[2] *Op. cit.*, p. 36.
[3] Unii poeți ai romantismului european și, în special, ai romantismului german timpuriu preiau tradițiile combinațiilor lexicale încifrate, mai ales pe cele din secolul al XVII-lea. Astfel, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, Victor Hugo, Richard Wagner.

VIRTUOZITATE ȘI EXTREMISM

Operare conștientă? Încifrare voită! Există și o altă *maniera*, ba o *mania* artificială a raporturilor sonore în limbă. Criptografiei îi corespunde un fel de fono-grafie liric-uluitoare. Una din autoritățile noastre în materie de teorie literară din secolul al XVII-lea, Emanuele Tesauro, a conceput în *Cannochiale aristotelico (Luneta aristotelică)* [1] o veritabilă estetică a literelor, un instrumentar fonetic pentru virtuozii manierişti [2]. Calitatea sonoră a tuturor vocalelor și consoanelor este notată cu precizie, sînt descrise efectele sonor-picturale, adică „simpatiile" și „antipatiile" existente între sunete, se recomandă „concordanțe" și „disonanțe" sonore sugestive. Pe multe pagini sînt înfățișate toate *„maniere"*-le imaginabile. Se ajunge pînă la extremismul onomatopoetic al unei pure lirici a literelor — s-ar putea spune, un *lettrisme avant la lettre*. Astfel, Tesauro laudă „notele metrice" ale contemporanului său Mario Bettini și poemul despre privighetoare al aceluiași, după lectura căruia nu s-ar mai ști dacă pasărea e poet sau dacă poetul e un *„rosignuolo"*. Versurile lui Bettini, citate de Tesauro, sună astfel:

Quitó, quitó, quitó, quitó
quitó, quitó, quitó, quitó,
zizizizizizizi
quoror tiú zquá pipiquè. [3]

Iată un extremism amabil, joc de societate iscusit, deseori imitat de „păstorii pegnitezi" din

[1] Cf. LL și, din vol. de față, Partea a III-a.
[2] *Op. cit.*, p. 101.
[3] *Op. cit.*, p. 104. Modelul: Aristofan, *Păsările*, actul I.

Nürnberg, care sînt la curent și cu toate celelalte atificii pangramatice [1]. Ei le-au preluat în primul rînd din Italia, mai cu seamă din opera lui Marino, autorul model al lui Tesauro [2]. Iată un exemplu din opera pastorală a lui Harsdörffer, *Seelewig:*

Welt-witterndes Welter, kriegnebelnde Düfte,
Mordgleissendes Eisen, brandschamauchende Not,
Blitzspeiende Keite, keitrollende Lüfte ...

(Vast-vremuindă vreme, odori război-vestinde,
mortal-sclipindă lamă, fum foc-prevestitor,
scîntei-scuipînde icuri, văzduhuri ic-rotinde ...)

Asemenea tururi de forță erau caracterizate de Harsdörffer, în mod edificator, drept rezultate ale unei „arte a rațiunii".[3]

LEPORISM

În Italia, datorită abundenței de vocale în limbă, s-au obținut efecte mai sugestive și combinații mai meșteșugite. Chiar la începutul resuscitării manierismelor antice și medievale se află Luigi Groto (1541—1581) cu ale sale *Rime* [4]. El face parte dintre primii și cei mai temerari constructori cu litere și cuvinte din secolul al XVI-lea italian; Marino era un admirator al lui. Capodopera sa o reprezintă un sonet cu 52 de rime. Paul Valéry, care aprecia rima leonină, cu mai multe silabe, ar fi trebuit cu atît mai mult să-l primească

[1] Cf. W. Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, 1932.
[2] În *Frauenzimmergespräche (Convorbiri ale nevestelor)* ale lui Harsdörffer (pe la 1620) se găsesc, între 849 de cărți enumerate, 210 autori italieni, 250 germani, 124 francezi, 101 olandezi, 85 spanioli, 19 englezi, 60 antici (*apud* W. Kayser, op. cit.). Referitor la Marino în Germania, cf. *Rivista di lett. tedesca*, anul IV, nr. 1—6.
[3] Volumul festiv la a 250-a aniversare a Ordinului Florilor din Pegnitz *(Pegnesischer Blumenorden)*, Nürnberg, 1894.
[4] Veneția, 1587.

pe Groto în Panteonul său, cu cît acesta a declarat textual că obiectul unui poem este cu desăvîrșire indiferent. Reproducem aici doar prima strofă a celebrului sonet:

A un tempo temo, e ardisco e ardo e agghiaccio
Quando a l'aspetto del mio amor mi fermo
E stando al suo cospetto, a l'hor poi fermo
Godo, gemo, languisco, guardo e tacio [1].

De remarcat sînt și aliterațiile, iar în al patrulea vers schema de însumare, Un exemplu desăvîrșit pentru un versificator manierist.

Mai temerare, mai ingenioase, dedalice în sensul unei *„fabbricare"* de versuri se înfățișează produsele liricului italian Lodovico Leporeo, apărute la Roma în anul 1634. Opera sa capitală, învecinată cu „nebunia" poetică, se numește *Decadario Trimetro;* gîndul ne duce la vorba lui Gracián, potrivit căruia „orice talent *(ingenio)* cuprinde un dram de demență" [2], sau la sentența lui Tesauro, cum că, în fond, cei cu mintea rătăcită ar fi cu deosebire meniți să creeze versuri frumoase (paralogice) [3]. Leporeo se numea pe sine însuși un „inventator al *poeziei alfabetice*". Ceea ce la Harsdörffer era încă „artă a rațiunii" devine la Leporeo, printr-o întîlnire a virtuozității cu extremismul, un automatism verbal aproape „modern".

Autorul declară textual în prefața abstrusei sale scrieri că și-a pus în gînd „să altoiască lirica italiană întru dificultate". Obscurizarea intenționată nu a fost exprimată atît de deschis decît poate abia la Mallarmé (*„ajouter un peu d'obscurité"*, a adăuga un pic de obscuritate). Leporeo vrea să alcătuiască 110 decastihuri în 1 100 de versuri, pentru a obține astfel de 3 300 de „corespondențe". Sunetul vocalelor este momentul „central", conținutul fiind de ordin secundar; se pot lua teme convenționale, deoarece efectul de limbă este cel

[1] *Op. cit.*, p. 63.
[2] *Op. cit.*, p. 371.
[3] *Op. cit.*, p. 57 și LL.

hotărîtor. Citățm, în continuare, dintr-o *„deca-tredeca-sillaba"*. Ea l-ar fi entuziasmat pe tînărul Hugo Ball, pe vremea cînd mai era dadaist și se înflăcăra pentru „cuvîntul cu valență magică". E drept că plăsmuirea se cere percepută cu urechile și cu ochii, întrucît jocul cu sunetele nu poate fi tradus. Conținutul e banal.

Sudo ignudo, egro, e negro, entro una cella
Cufa stufa, ove piove il grano e spilla,
Mentre il ventre, ivi, a rivi, il sangue stilla,
Grido e strido, asmo, spasmo, e muio in quella.

Lui Apollinaire, care (în *Alcools*) cultiva hiperbolele lexicale, i-ar fi fost desigur pe plac aceste versuri ale virtuozului „poeziei alfabetice":

Non Barbaro Reobárbaro, Barbárico
Puó guarire il martir mio misenterico
Se non mi sfoio, muoio Climaterico
Ne mi risána il male ána d'Agárico.

„Anti-clasic" pasionat, Leporeo a făcut parte în vremea sa din *Accademia dei Fantastici*. Ca întemeietor al „poeziei noi" — numită și *„leporismo"* — a fost pe cît de admirat, pe atît de detestat [1]. Estetica antică a *„phantasia"*-ei se repetă într-un peisaj bizar.

Aspecte ale leporismului, ce-i drept în accepția cea mai elevată, pot fi întîlnite și în creația unuia dintre cei mai mari poeți „moderni" ai Angliei, în unele poeme ale lui Gerard Manley Hopkins (1844—1889). Trebuie să presupunem că Hopkins a cunoascut operele lui Gracián. Conceptul de *„inscape"* folosit de el corespunde lui *„disegno interno"* al lui Zuccari. Robert Bridges, cel mai bun prieten al lui Hopkins, a criticat „manierismul" acestui singular precursor al poeziei „moderne" mai noi din Anglia. La rîndul lui, Hopkins a

[1] Cf. și scrierea lui Leporeo: *Centena distica, dactylica, hexametrica, rithmica, alphabetica, vocalia, consonantialia*, Roma, 1652 (în limba latină). Artificii de literă ca expresie a unei *„linguae libertas"* (libertăți a limbii).

caracterizat acest manierism drept „limbaj parnasian". „Toate școlile manieriste excelează în parnasianism." Nu ar fi, ce-i drept, „poezie în sensul ei cel mai înalt". Se vorbește *„de pe* și *despre* platforma spirituală a unui poet, dar nu din inspirație". Marii poeți își au fiecare propriul lor „dialect parnasian". În aceasta constă „manierismul" lor. Există însă și un tip superior al dialectului parnasian manierist. Hopkins numește poezia de acest tip „castalică". Cel mai înalt rang i se acordă poeziei „delfice", cu limbajul ei din „interiorul templului" [1]. Ni se pare indicat să dăm măcar două scurte exemple din lirica lui Hopkins, ilustrînd „leporismul" său manierist (parnasian):

... Let life, waned,
ah let life wind
Off her once skeined stained veined variety upon all
on two spools; part, pen, pak
Now her all in two flocks, two folds — blak, white;
right, wrong; reckon but, reck but, mind
But these two; ware of a world where but these two
tell, each off the other; of a reck
Where, selfwrung, selfstrung, sheathe — and shelterless,
thoughts against thoughts in groans grind.

Repetăm ultimul vers, acesta permițînd o mai clară evidențiere a combinării silabelor și literelor (e mult mai mult aici decît o simplă aliterație): *„Where, selfwrung, selfstrung, sheathe — and shelterless thoughts against thoughts in groans grind"*.

Poemul său despre *Ciocîrlia pădurilor* îl apropie și mai mult de Leporeo sau Bettini — iezuit și el. Primele patru rînduri:

Teevo, cheevo cheevio chee:
O where, what can thát be?
Weedio-weedio: there again
So tiny a trickle of sóng-strain.

[1] G. M. Hopkins, *Spelt from Sybil's Leaves*.

Apoi, din mijlocul poemului, aceste versuri:

The car in milk, lush the sash,
And crush-silk poppies aflash,
The blood-gush blade-gash
Flame-rash rudred
Bud shelling or broad-shed
Tatter-tassel-tangled and dingle-a-dangled
Dandy-hung dainty head.[1]

Se impune și comparația cu o altă imitare „parnasiană" a trilului de pasăre din *Art poétique*, apărută în 1555, a lui J. Peletier (1517—1582):

Déclique un li clictis
Trétis petit fétis
Du pli qu'il multiplie
Il siffle au floc flori
Du buisson, favorit
D'Eco qui le replie [2].

În încheiere, cîteva versuri din renumitul poem despre ciocîrlie al lui Guillaume du Bartas (1544—1590):

La gentile alouette avec son tirelire
Tire l'ire a l'ire e tire lirant tire
Vers la voute du ciel
Puis son vol vers ce lieu
Vire, et désire adieu Dieu, adieu Dieu [3].

Iar din *Kleines Bestiarum* de Johann Klaj (1616—1656) [4]:

Die Lerch trierieret ihr Tiretilier
Es binken die Finken den Buhlen allhier.

[1] În textul original se citează în continuare traducerea germană a Ursulei Clemen, München 1954.

[2] La Hopkins găsim diferite versuri-ecou.

S-ar putea spune că Hopkins reprezintă un tezaur pentru aproape toate manierismele formale.

[3] *La Semaine, Ziua a V-a.* Reunind exemple de acest tip din 25 de secole de poezie manieristă s-ar putea alcătui un tom gros.

[4] *Deutsche Barock-Lyrik*, Stuttgart, 1954, p. 33.

Die Frösche coaxen und wachsen in Lachen,
Rekrecken, mit Strecken sich lustiger machen,
Es kimmert und wimmert der Nachtigall Kind,
Sie pfeifet und schleifet mit künstlichem Wind.

„CABALA SIMPLEX"

Johann Christoph Männling, teoreticianul literar mai sus citat al celei de-a doua școli poetice sileziene, laudă la rîndul său, în *Europäischer Helikon*, „artificiile cabalistice" [1]. El preconizează „o nouă ornamentație, constînd în faptul că se compune pornind de la aritmetica alfabetului și se calculează potrivit acestuia o sentență-cadru sau o maximă". Ar fi vorba despre o *„cabala simolex"* și *„communis"*, sau și despre o *„poesia artificialis"*. Männling este, așadar, conștient cît de mult s-a depărtat el de cabala, rămasă încă mitică, asupra căreia vom reveni dealtfel. *„Cabala simplex"*! Männling oferă un tabel cu șiruri de litere și cifre pentru producerea artificială a unei poezii cu nume și sentențe. El însuși compune în acest chip un poem și numește totul o „oglindă" care „ne înfățișează fericirea veșnică și viața adevărată" [2]. Ne aducem aminte de autoportretul lui Parmigianino în oglinda convexă, operă incipientă a manierismului modern.

Männling laudă și alte „paragrame", astfel de pildă palindroamele, propoziții ce se pot citi înainte și înapoi. Moda lor a revenit între 1910 și 1920, în legătură cu „constructivismul" literar, mai cu seamă în Rusia. Asemenea „palindroame" sînt dificil de realizat în limba germană. Männling oferă un exemplu: *„Gewiss sie rette, reiss sie weg."* Din engleză: *„Madam, I'm Adam"*. Sau: *„Was it a cat I saw"*. Un altul din Schopenhauer: *„Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie"*. În poezia

[1] *Op. cit.*, p. 140.

[2] *Op. cit.*, p. 143.

contemporană franceză s-au compus poeme întregi în formă de palindroame. Numai un singur exemplu, un „Adam" în trei faze:

Un Nu/ Ne de l'Éden/ Noble, bel, bon [1].

„Arta asociativă pură" de acest fel a fost caracterizată de către Hugo Ball, după epoca sa dadaistă, drept „mistificare și diabolism". „O antiteză strict plastică față de natură și istorie nu poate fi susținută." [2]

Ne aflăm din nou în fața unor „lineaturi libere de sens" [3], de tip grotesc, cum le cunoaștem din istoria artei manieriste. Grotesca (sau grotescul) sînt considerate astăzi de teoria literară drept un „gen" continuu în istoria literaturii europene [4]. Încă din Antichitate, ele fac parte dintre mijloacele de exprimare preferate ale manierismului. Meșteșugita iregularitate asianică în opoziție cu meșteșugita regularitate atică! „*Witz*-ul *(ingenio)* este anagrama, alcătuită în joacă, a naturii", scrie Jean Paul în *Vorschule der Ästhetik*, „iar fantezia este alfabetul ei hieroglific". *Phanta-siai*! „Adevăratul farmec al jocului de cuvinte" este, după Jean Paul, „*mirarea* în fața hazardului ce cutreieră lumea, jucîndu-se cu sunete și continente", „libertatea spiritului care chiar el își aruncă lumina, capabilă să întoarcă privirea de la obiect spre semnul său" [5]. Structuri elementare de acest

[1] *Bizarre*, Paris, nr. VIII, iulie 1957.
[2] Cf. *Die Flucht aus der Zeit*, 1927.
[3] Cf. H. Friedrich, *op. cit.*
[4] Cf. instructivelor analize ale lui W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957, și Rowohlt, Hamburg, 1960. Împreună cu cercetările lui Schneegans despre „terciul de limbaj" *(Sprachbrei)* al satirei renascentiste au o valoare complementară pentru cunoașterea acestui motiv al manierismului. A se vedea și opera insolită a lui Théophile Gauthier, *Les grotesques*, Paris, 1873.
[5] *Vorschule der Ästhetik* (Introducere în estetică) p. 196.

tip supraviețuiesc, din punct de vedere strict formal, modelor stilistice ce se schimbă odată cu epoca și variatelor situații istorice.

DE LA Z LA A ȘI DE LA A LA Z

Drept neo-retoric poate fi socotit de pildă și poemul „pangramatic" al unuia dintre cei mai de seamă lirici contemporani ai Italiei, Edoardo Cacciatore, din volumul său de versuri *La restituzione* [1]. Prima literă a primului cuvînt este „Z"; următoarele capete de vers coboară în acrostih, în ordinea — inversă — a alfabetului pînă la „A". Fiecare vers prezintă, în afară de acest ritual, aliterații sensibile. Acestea din urmă sînt determinate sonor de litera inițială a versului respectiv. Dăm cu titlu de exemplificare primele patru versuri; le putem considera o „muzică de litere" lirică:

Zampilla uno zodiaco da ogni zero
Vieni vieni verso la via che va al vero
Unisci l'udito all'unanime universo
Tempera alla tastiera un tuo tema terso etc.

(Zvîcnește-un zodiac din zero-n zare
Vin' tu pe vad veridic spre valoare
Unește universul unanim
Tandrețea temei tale o trezim.)

Quirin Kuhlmann (1651—1689) scrie o *Viață de aur — abecedarul Vinerii (Das güldene Leben — ABC des Freitags)*. El, ce-i drept, pornește de la A la Z, și nu de la Z la A. Manierismul formal este, așadar, același în esență, dar „modernismul" nostru îl iraționalizează, cum vom avea prilejul să vedem și mai limpede; el îl așază cu capul în jos. Tot astfel, reprezentanți ai avangărzii ruse din secolul al XX-lea au scris „palindroame", versuri care, după cum știm, se pot citi și de la coadă la cap; de asemenea, ei au pictat tablouri care, așezate cu capul în jos oferă tot atîta „sens" ca și în poziția normală.

[1] Florența, 1955.

Iată ultimele partu versuri ale poemului lui Quirin Kuhlmann:

Wahrhaftig wie der ist, von dem du, Mensch,
bist worden,
X gleichend, dem das X entreisst den Kreuze-
sorden,
Y ähnlich, Drey in eins, im Gottesbilde nett,
Zeitleer an Jesus Brust, der sei Dein A und Z.[1]

CUVINTE FĂRĂ ȘIR

În Franța contemporană s-a revenit cu entuziasm la o lirică a literelor — ce-i drept, mai ales ca remediu agresiv împotriva esteticii clasicizante, împotriva romantismului doar sentimental și împotriva rutinei academice. Asociațiile „alogice" de silabe ale dadaismului au inițiat o poezie a *nonsense*-ului, săvîrșindu-se în cele din urmă în *letrism*, cu ale cărui trăsături specifice vom face cunoștință ulterior, în scopul delimitării. Într-un poem, *Munca poetului*, Paul Éluard (1895—1952) afirmă cu adînc regret: *„On arrive bien vite/ aux mots égaux/ aux mots sans poids/ Puis/ aux mots sans suite."* [2] Dar Éluard — cunoscător, ca și Apollinaire, al tradiției hermetice — regăsește mereu drumul înapoi spre elegantele modele ale prețiozității, spre prețioșii din secolul al XVII-lea [3]. Multe din cele mai frumoase versuri ale sale depășesc, datorită acestei tradiții integrate, orice este „întîmplător" în scrisul automat, obiceiul „de casă" al suprarealiștilor. O astfel de manieră, de

[1] *Deutsche Barok-Lyrik*, Stuttgart, 1954, p. 123. / *Încercarea unei traduceri literale: „Adevărat precum e cel din care tu, omule, te-ai născut / Asemeni lui Z, căruia X îi smulge ordinul crucii, / Semănînd lui Y, Trei într-Unul, în curata imagine a Domnului / Golit de timp la pieptul lui Isus, ce-al tău și A și Z să fie."* (n. tr.).

[2] *Nuova poesia francese*, antologia Guanda, Bologna, 1925, p. 238.

[3] Cf. René Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris, 1948.

două ori „artificială", este de neconfundat în versuri ca acestea:

Mais l'eau douce bouge
Pour ce qui la touche
Pour le poisson, pour le nageur, pour
le bateau,
Qu'elle porte
Et qu'elle emporte [1].

Antonin Artaud (1896—1948) vădește procesul de dezintegrare „letrist" într-o singură strofă, tipică. Asistăm la năruirea limbii și a combinației sonore. Rămîne în vigoare principiul purelor efecte sonore, dar structura legăturilor intime dinăuntrul versului se pierde. În cele din urmă se abandonează însuși corpul cuvintului;

Tout vrai langage
est incompréhensible,
comme la claque
du claque dents;
... Dakantala
dakis ketel
to rebada
ta redabel
de stra muntils
o ept enis
e ept astra. [2]

„DER UHREN-KLEBER"

Liricul german Hans Magnus Enzensberger (n. 1929), unul din cei mai surprinzători alchimiști

[1] *Op. cit.*, p. 213.

[2] Antologia Guanda, *op. cit.*, p. 253. „Orice limbaj adevărat / E incomprehensibil / Ca pocneala / Clănțănitului din dinți / ... Dakantala / Dakis ketel / Restituirea / Celor de restituit / De dincolo de munți / O șapte corzi / Și șapte astre." — Divagația lingvistică, marcată de reminiscențe pitagoreice, din ultimele șapte versuri pare să aibă itinerariul: indian — semitic — gr. ital. — gr. ital. — catalan gr. — catalan gr. După cum e și firesc, traducerea nu poate fi decît aproximativă — *n.r.*

ai limbajului ai tinerei generații din Germania, scrie o poezie: *Bildzeitung* [1]. Întîlnim aici combinațiile *Markenstecher-Uhrenkleber* și *Manitypisten-Stenoküre*[2]. Francezul Jacques Prévert (n. 1900) a întocmit poeme întregi după acest principiu: astfel, de ex.: „Un bătrîn de aur cu un ceasornic în doliu"; „un profesor de porțelanuri cu un cîrpaci de filozofie"; „un majur în spumă de mare cu o pipă în retragere" etc.[3] Dar și Morgenstern, Apollinaire, Hans Arp se arată maeștri în asemenea jocuri. Și Morgenstern a dorit să „sfarme limba". Omul i-a apărut „captiv într-o închisoare cu oglinzi". Morgenstern imaginează „phantasiai" de cuvinte: *„Ein Stiefel wandern und sein Knecht/ von Knickebühl gen Entebrecht"*. Exemple asemănătoare revin des în opera sa. Lui Hans Arp îi vin idei de tipul: *Kakadu-Kakasie* sau *Schneewitchen-Hagelwittchen*; apoi exclamă: „atît îți spargi capul încît se explică noianul de capete sparte" [4]. În *Alcools* ale lui Apollinaire găsim nenumărate jocuri de litere și cuvinte. Apollinaire (de proveniență poloneză, născut la Roma, francez prin opțiune) are, prin strălucirea-i melancolică și viciul înnoirilor, ceva dintr-un arhi-napolitan din vremea unor Marino și Lubrano. El constată categoric: „Surpriza (*la surprise*) și neașteptatul sînt stimulente dintre cele mai importante ale poeziei actuale" [5]. Marino recomandase *„stupore"* și *„bizzarerria della novità"* [6].

[1] Titlul unui ziar ilustrat editat de concernul Springer (Berlinul occidental) *(n.tr.)*.

[2] Cf. Hans Magnus Enzensberger, *Verteidigung der Wölfe*, Frankfurt, 1957, p. 80.

[3] Din Cortège, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, 1953, p. 76.

[4] Cf. W. Kayser, *Das Groteske, op. cit.*, pp. 65, 77.

[5] *L'esprit nouveau et les poètes*, în *Mercure de France*, decembrie 1918. Rimbaud scria: „Să-i cerem poetului noutate". Laforgue revendica: „Noutate, mereu și iarăși noutate". Această tendință spre numai-nou o mai criticaseră și aticiștii... la asianism.

[6] Cf. LL, *Introducere*.

3. POEZIE IREGULARĂ

LES HÉTÉROCLITES

Din punctul de vedere istorico-literar, o asemenea „poezie", ca formulă, poate fi caracterizată drept leporism dezintegrat. Dar Artaud și alți letriști francezi au modele în propria lor țară. *Poeti bizzarri* ai Italiei (precum Groto, Leporeo și mulți alții) se numesc în Franța *poétes hétéroclites* (iregulari). Este meritul lui Raymond Queneau de a fi descoperit strămoși uitați ai actualilor *hétéroclites* și de a fi prezentat într-un număr special al revistei *Bizarre* o întreagă galerie de reprezentanți, necunscuți pînă atunci, ai acestei derutante [1] arte a disimulării cuvîntului [2]. Unul dintre străbunii francezi ai „iregularului" se numește Louis de Neufgermain. A trăit — după cum ne putem aștepta — în secolul al XVII-lea. În 1630 a publicat la Paris un volum *Poésies et rencontres*. Găsim aici poeme de litere, combinații de litere și de silabe, produse tipice ale leporismului — ce ne-au devenit familiare — și ale marinismului, prețuit în acea vreme la Paris. Pentru un monsieur Lope, el compune un poem „bizar", din care nu citățm decît ultimele trei versuri:

Vous lipus, liplopants, qui liplopez liplope,
Langage liploplier par les syllabes lope,
Lope est un nom d'héros, et cet héros est Lope.

Găsim astfel de monstruozități și în Rabelais, le întîlnim în literatura satirică de la Johann Fischart pînă la Cyrano de Bergerac. Am avut posibilitatea să cunoaștem creații similare în domeniul artelor plastice — unele *„bizzarrie"* ale lui

[1] În original: *ver-rückende Wortverstellung-Kunst*. Jocul de cuvinte al lui G. R. H. se bazează pe dubla semnificație a cuvîntului *verrückt*: nebun, sucit — dar și deplasat, mutat de la locul său. O „înnebunitor-răsucindă" artă a disimulării cuvîntului, deci... *(n.tr.)*.

[2] *Bizarre*, nr. IV, Paris, aprilie 1956.

Bracelli [1], ornamentistica grotescă și „molima decorativă" în gravura ornamentală din secolul al XVII-lea [2].

Totul sfîrșește prin a-și găsi un sistem: chiar și abstrusul. Poeții paralogici, ținînd de *poesia alfabetica* a secolului al XVII-lea, mai evoluau — chiar „extremiști" fiind — în cadrul unui sistem estetic, deși iregular. Dezintegrarea — asupra căreia vom avea mai multe de spus — atinge punctul zero odată cu dadaismul și cu imitatorii acestuia. Dar și această iraționalizare totală invită la o explicare metodică, la o „percepere" sistematică. Mereu se caută, după cum se știe, o ordine și în „manierism" — ordine, ce-i drept, cu un caracter cu totul particular.

JOCUL OMONIMELOR

Precursor al letrismului contemporan, un filolog francez, profesorul Jean Pierre Brisset, credea a fi găsit chiar o nouă ordine cosmică, rezultînd din combinări de litere; și anume cu mulți ani înainte de dadaism. Sistemul său de descifrare a lumii prin combinații de litere și silabe a inspirat — crede Breton — „patafizica" verbalistă a lui Alfred Jarry, „critica paranoică" a lui Salvador Dali, lirica lui Raymond Roussel, Robert Desnos și Marcel Duchamp. Este citat mai ales James Joyce, a cărui operă constituie fără îndoială punctul culminant al unei *alchimie du verbe* europene [3].

Brisset găsește „corespondențe" metafizice secrete, dacă se operează o dislocare *(dislocation)* a cuvintelor în chipul următor:

Les dents, la bouche.
Les dents, la bouchent.
L'aidant la bouche.

[1] Cf. LL, p. 258.

[2] Referitor la „terciul de limbaj" în satira secolului al XVI-lea cf. Heinrich Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, 1894. Vom reveni cu amănunte.

[3] Cf. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1950, pp. 189 urm., și *Bizarre*, nr. cit., pp. 80 urm.

L'aides en la bouche.
L'aide en la bouche.
Laid dans la bouche.
Lait dans la bouche.
L'est dam à bouche.
Les dents — la bouche.

Je sais que c'est bien devine *jeu* (sau *je*) *sexe est bien.*

Este vorba — folosind vechi termeni retorici — despre rețele verbale de omonime, cuvinte sunînd la fel sau asemănător, dar avînd semnificații și etimologii cu totul diferite, ortografia putînd fi identică sau diferită. Ele se întîlnesc mai ales în franceză *(saint, sains, sein, cinq)*. Se adaugă: diafora, constînd în combinări cu diferitele semnificații și funcționalități ale unui cuvînt, repetarea cu deturnare a sensului; amfibolia — adică dublul sens, bi- sau pluri-valența mesajului logic al unei propoziții; paronomasia — alăturarea de cuvinte pronunțate identic sau asemănător, dar avînd semnificații diferite sau opuse (*Rheinstrom-Peinstrom, Bistümer-Wüsttümer* — vezi subcapitolul 1 — Artificii pangramatice). Obținem astfel un șir de noi manierisme *formale*. Dacă în literaturile mai vechi ele mai slujeau frecvent unui „mesaj" (jocul de cuvinte), astăzi asemenea rețele de cuvinte, „dezobiectualizate", sînt menite să creeze climate lirice, să ducă într-o irealitate, într-o existență extracotidiană. În ultimele sale scrieri, cu o superbă stăpînire și știință a limbii, James Joyce și-a axat lungi pasaje pe procedee combinatorii de acest tip, folosite măcar în corelațiile lor elementare, obținînd — și atunci cînd amestecă limbile cele mai diferite — efecte uimitoare. El și-a creat o limbă artistică proprie. [1]

[1] Ce-i drept, s-au numărat — numai în cap. 7 din *Ulysses* — 96 de figuri tradiționale, cf. Jean Paris. *James Joyce par lui-même*, Paris, 1957, p. 124. Cf. în primul rînd jocurile de litere fantastico-dedalice din *Anna Livia Plurabelle* (1931) și *Finnegans Wake* (1939). Vezi pentru această problemă și: René Ghil, *Traité du verbe*, Paris, 1886. Aici se discută mult despre un *„instrumentisme"* al limbajului. De consultat și Partea a IV-a a vol. nostru: *Muzicismul*.

Printr-o singulară forță a limbajului, prin capacitate artistică, printr-un subtil i-raționalism personal, James Joyce constituie un caz de excepție. Vechea lirică a literelor însă, mînuită în poezia întregii Europe contemporane de autori mai puțin dotați, s-a transformat în „manieră", corespunzînd bătrînei „molime decorative" a stilului ornamental într-o nouă modalitate literară „dezobiectualizată". Dadaismul „metapoeticii" al unui Altagor în Franța, „imaginismul" lui Esenin și poeziile de litere transmentale ale lui Hlebnikov din lirica avangardistă a Rusiei anilor 1920—1925 sînt legate printr-o filiație. În drum invers, traversînd secolul al XVII-lea, ea duce înapoi la Alexandria. Numai la Alexandria? Să nu ne grăbim! Să ne punem întîi încă o întrebare: poate fi judecat strict negativ un asemenea fenomen istoric și universal? Să fie vorba, în toate cazurile, numai de mistificare sau de epigonism? Chiar și opera tîrzie a lui James Joyce, în ultimă instanță de nepătruns, pledează împotriva unei astfel de concluzii. Nu este vorba numai de o simplă sperietoare pentru burghezi, numai despre jargonul irațional al strigătelor de deznădejde dintr-o lume aflată în prefacere.

Spiritul rus a fost întotdeauna mai apropiat de Alexandria și Bizanț decît de Atena. Velemir Hlebnikov (1885—1922), de pildă, dorea să reconstituie — asemenea lui Jakob Böhme, căutătorul limbii adamice — o limbă universală originară. Ea urma să fie alcătuită din semnificațiile simbolice proprii fiecărei litere, deci dintr-un alfabet mitic criptografic. O magie verbală de acest tip a alimentat apoi tezaurul său de metafore.

Și în cea mai recentă literatură germană, găsim numeroase exemple de combinații de litere — astfel, bunăoară, poeme de Weinheber fără *e* sau fără *s* etc. *(Hier ist das Wort)*. În *Kotflügel-Wortkonzert in durchgeführter Sprache (Concert de cuvinte la pianul-ștergător-de-noroi în limbaj consecvent)* de Brock citim: *„Spektralkonstruktion OBA-FGKMRN / O Be A Fine Girl Kiss Me Right Now"* [1].

Sensul „realității în vocale" îl descrie Karl Krolow într-unul dintre cele mai frumoase poeme ale sale: [2]

WORTE

Einfalt erfundener Worte,
Die man hinter Türen spricht,
Aus Fenstern und gegen Mauern,
Gekalkt mit geduldigem Licht.

Wirklichkeit von Vokabeln,
Von zwei Silben oder von drei'n:
Aus den Rätseln des Himmels geschnitten,
Aus einer Ader im Stein.

Entzifferung fremder Gesichter
Mit Blitzen unter der Haut,
Mit Bärten, in denen der Wind steht,
Durch einen geflüsterten Laut.

Vokale — geringe Insekten,
Unsichtbar über der Luft,
Fallen als Asche nieder,
Bleiben als Quittenduft. [3]

Ca și în arta plastică manieristă, întîlnim mereu și iarăși, începînd chiar de la incursiunea noastră

[1] *Kotflügel. 80 junge Papierschnitzel oder die Entwicklung eines Wortkonzerts in durchgeführter Sprache* (Pianul-ștergător de noroi. 80 de tinere petice de hîrtie sau Dezvoltarea unui concert de-cuvinte în limbaj consecvent), Itzehoe, 1957, p. 30.

[2] *Transit*, Frankfurt, 1956.

[3] *Cuvinte / Simplism de cuvinte scornite, / În taină rostite în zbor, / Spre zid, după uși, din ferestre, / Spoite cu alb răbdător. // Și realitatea din termeni / De două silabe sau trei, / Ciopliți din celeste enigme, / Tăiați dintr-o vînă de stei. // Ghicire de chipuri ciudate, / Sub piele cu-un fulger mocnit, / Cu bărbi răvășite de crivăț, / Printr-un singur sunet șoptit. // Vocale — minuscule gîze, / Pitite pe aerul șui, / Cad jos, cad mereu ca cenușă, / Rămîn ca parfum de gutui. //* (versiunea românească îi aparține lui Dieter Fuhrman),

în alfabet, impasul dualității: pe de o parte aspirația spre o gnoză deschizătoare de sensuri, pe de alta pura virtuozitate, liberă de sens, dacă nu lipsită de sens. Am amintit că Hugo Ball practica, în primii săi ani la Zürich, un cult al „cuvîntului cu valență magică" și că a scris el însuși poezie letristă. Mai tîrziu a condamnat toate acestea. „Metafora, imaginația și însăși magia, dacă nu se bazează pe revelație și tradiție, doar scurtează și asigură drumurile spre neant. Ele nu sînt decît o mistificare diabolică. Poate că întreaga artă asociativă este o autoînșelare." [1]

HLAMIDA LINGVISTICĂ A LUI DUMNEZEU

Asemenea contraste vădesc în istoria spiritului european tensiuni primare latente. Numai rareori izbucnesc haotice revoluții stilistice — declanșînd aprige reacții de opoziție: o dialectică ascuțindu-se necontenit tocmai în ultimele trei secole ale literaturii europene. Ea a dobîndit în cele din urmă — după cum vom avea prilejul să constatăm, din ce în ce mai amănunțit — un caracter dramatic și tragicomic totodată. Autorii manieriști — nu putem renunța la repetata subliniere — nu-și găsesc modelele primordiale în Antichitatea „clasică", aticistă, ci în cea orientală, semitică — adică „asianică" — a *phantasia*-ei. Simbolismul egiptean, caldeic și ebraic (*Biblia*, exegeza biblică, *Talmudul*, Cabala tîrzie, literatura alchimistă) influențaseră mai înainte neoplatonismul alexandrin și cel reînnoit din Florența epocii lui Marsilio Ficino [2]. Se știe că neoplatonismul alexandrin a promovat „asianismul" — adică acea orientare stilistică hiperbolică, extremistă, care disprețuia aticismul. În istoria artei manieriste, „subiectivismul" teoriei anticlasice despre *idea* (Zuccari) a fost impulsionat

[1] *Die Flucht aus der Zeit*, *op. cit.*

[2] Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt, 1958.

de neoplatonismul florentin și de „alchimismul" cabalistic. Și poetul Marino, capul și idolul tuturor mariniștilor din secolul al XVII-lea, se referă la teoria despre *idea* și-l elogiază pe Ficino drept „trezorier secret al lui Dumnezeu".

Dar, după cum clasiciștii folosesc mituri „clasice" fără a-și reprezenta pe deplin sensul lor, făcîndu-i pe Apolo sau pe Demeter să intre în scenă și să vorbească precum niște marionete — tot astfel, încă din asianismul Antichității tîrzii, cunoașterea se pierde în substratul mitic pe cît de profund, pe atît de bogat al misticii semitice a literelor. Epigonii întind brațe prea scurte după hlamida lingvistică a lui Dumnezeu.

MISTICA LITERELOR

Fiecare hieroglifă întruchipa pentru egipteni imaginea unui cuvînt divin. La vechii evrei se credea nu numai într-o origine divină a literelor și a scrierii. Ele readuceau — pe cale simbolică și combinatorie — la Dumnezeu. Litera *alef*, bunăoară, însemna pur *imagistic* Dumnezeu. [1] În literatura orientală și greco-orientală a Antichității abundă teologiile, cosmogoniile, angelologiile și antropologiile bazate pe cele mai diferite combinații de litere. Pentru alchimistul Zosimos, literele posedau însușiri și distribuiau însușiri. Mistica esoterică a literelor din îndepărtata Antichitate orientală este — ca și cea chineză — în primul rînd teognostică. Ea a creat elemente de mistică și de magie — ale magiei tămăduitoare și dominatoare, dar și ale magiei sonore, evocatoare a lui Dumnezeu. Cu literele se putea vrăji și descînta. Descînta prin simpla sonoritate a literelor? „În Egipt, preoții îi proslăvesc pe înșiși zeii prin intermediul celor șapte vocale, făcîndu-le să răsune una după alta, și în loc de

[1] Și Clemens Brentano mai transpune interpretarea Trinității în *alef*. Cf. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, și K. Seligmann, *Le miroir de la magie*, Paris, 1957, pp. 257, 265, 273—275.

flaut și citeră se ascultă rezonanța acestor litere, datorită eufoniei lor." [1]

În această criptografie teologică a literelor au fost concepute sisteme întregi de simboluri bazate pe litere. În cea mai criptică dintre cărțile *Cabalei* iudaice, *Sefer Iețira*, *Elohim* își clădea universul cu cele trei cărți: *Sefer* (scrierea), *Sofer* (numărul) și *Sifur* (cuvîntul). Așadar: univers, timp, trup. Din *Sefiroth*, cei creați de *Elohim*, „spiritul spiritului" „a croit 22 de litere și le-a dăltuit în piatră": aceste 22 de litere sînt temeiurile celor trei „mame", ale celor șapte „duble" și ale celor douăsprezece „simple". Din ele este construit întreg universul. *Alfabetul devine o criptografie cosmică* [2].

Permutările letriste mai păstrau chiar în simpla *rezonanță* a literelor sau a grupelor de litere un sens transcendental. În jurul anului 1150 î.e.n. s-a făcut în Egipt „descoperirea" că cea mai eficace întruchipare a numelui divinității originare se compune din alcătuiri de litere cu desăvîrșire lipsite de sens. Chiar simpla „vorbire prin mișcarea limbii" emana, așadar, o semnificație *mitică*. Se credea în obținerea pe această cale a unei „divinități chimic pure". Denominația cabalistică tîrzie *ziruf* — pentru metateză — înseamnă și „topire". Prin permutări de litere se topește, așadar, ființa originară.

Existau în acest scop anumite metode, astfel bunăoară palindroamele, deja cunoscute nouă, sau logogrifele, caimatele (cuvinte ce se scriu unul sub celălalt, omițînd de fiecare dată cîte o nouă literă, ca în mai sus citatul *amore, more, ore, re* [3]) și analogiile. Astfel, ctitorul de mănăstire S. Sabas, urmînd modèle ebraice, pune în

[1] Dornseiff, *op. cit.*, p. 52.

[2] Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1940, I, p. 363. Preluat în *Zohar*-ul cabalistic din sec. XIII. De aici (în Spania), influențe asupra lui Nieremberg, Gracián, probabil și Tesauro.

[3] În vechea magie iudaică, demonul este invocat cu numele *Șabriri*: „*Șabriri, briri, riri, ri*". Blau, *Das altjüdische Zauberwesen*; apud Dornseiff, *op. cit.*

relație, în scrierea sa despre „Misterele literelor grecești", cele 22 de litere ale alfabetului ebraic cu cele 22 acte de creație ale lui Dumnezeu, cele 22 de cărți ale Vechiului Testament, cele 22 000 de vite ale lui Solomon, cele 22 de *aretai* (virtuți) ale lui Cristos [1]. Există șapte vocale, după cum există șapte planete, șapte sfere, șapte corzi ale lirei, șapte note în octavă, șapte game muzicale etc.

ISOPSEFIA

O altă metodă a „aritmomanticii" și a „gemantriei" semitice antice și greco-orientale e așa-zisa „isopsefie", adică realizarea unor relații ascunse în interiorul cuvintelor prin combinări de litere și cifre, una dintre metodele preferate în scrierile talmudice, în Cabală, în alchimie, chiar și în vechea lirică ebraică. Astfel, după sistemul a = 1, b = 2 etc. pînă la y = 23, z = 24, pentru interpretul de azi al enigmelor din jurul lui Shakespeare se obține în chip „aditiv" din monstrul verbal *„honorificabilitudinitatibus"* (valoare cifrică = 287), aflat în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, propoziția *„Hi ludi, tuiti sibi, Fr. Bacono nati"*. [2]

Ce-i drept, tendința spre *„psefos"*, spre corespondență, duce — în Antichitate deja — la o psefomanie, la o onomatomantică magică populară, la o prezicătorie din litere prețios-manieristă, destinată pieței și vulgului. Pe lîngă *isopsefie* și *ziruf* (metateză), găsim în sfîrșit și *„temura"*, anagrama [3].

Toate acestea își prelungesc înrîurirea în *Cabală* și alchimie, mai cu seamă în *Sefer Iețira* al

[1] P. Sabas, Ed. Hebbelynck, *Muséon*, 1900. Despre alte „metode" de tip asemănător: Bouisson, *op. cit.*, pp. 109 urm., 206 urm.

[2] Cf. și Louvier, *Chiffre und Kabbala in Goethes Faust*, Berlin, 1897, precum și Oskar Fischer-Döbeln, *Orientalische und griechische Zahlensymbolik*, Leipzig, 1918.

[3] O listă a acestora în *Oedipus Aegyptiacus* al lui A. Kircher, *op. cit.*, p. 249.

Cabalei, în simbolistica magică a alchimiștilor și în literatura arabă a vrăjitoriei. Acrostihuri găsim deja în bocetele lui Ieremia, în proverbele lui Solomon și în *Psalmi*. Ele sînt utilizate apoi, ca mijloace pur estetice în lirica ebraică a secolelor VI—XIII, în *Piyyutim*. În aceste poeme se află, pe lîngă primele rime, și nenumărate anagrame [1]. În liturghia catolică a Vinerii Patimilor, în *Lamentationes*, s-au păstrat acrostihurile psalmilor ebraici — astfel, în primul rînd, cele din *Psalmul* 118 (opt versuri încep cu *alef*, alte opt cu *bet* etc.). „Lanțuri" întregi de acrostihuri întîlnim în abecedarele cultului Fecioarei și în poezia bisericească greco-bizantină. AEIOU — această formulă era socotită drept „nume" al lui Dumnezeu.

SUFLETE ALE LITERELOR

Toate acestea, după ce își prelungiseră existența în Evul Mediu, sub multiple chipuri, în mod „magico"-religios, reapar — cum vom vedea mai tîrziu — în forme noi, în epoca dintre Renaștere și apogeul barocului. Pico della Mirandola, Agrippa von Nettesheim, Athanasius Kircher și alții utilizează vechile manierisme mitice ale alfabetului în construcții noi, în chip de mijloace metodice ale unei magice „științe" a naturii, derivată frecvent și din astrologie. Constelațiilor le corespundeau anumite litere. Se presupune chiar că succesiunea literelor în alfabet este de origine astrologică [2]. Mai găsim un ecou al acestei credințe în *Hyperionul* lui Hölderlin: „Acestea sînt stele doar, Hyperion, litere doar — cu care e scris în ceruri numele cărților despre eroi" [3].

[1] Cf. M. Wallenstein, *Some Unpublished Piyyutim*, Manchester, 1956, p. 56.
[2] Cf. Eduard Stucken, *Der Ursprung des Alphabets und die Mondstationen*, Leipzig, 1913.
[3] Cf. Dornseiff, *op. cit.*

Mai cu seamă Novalis a cunoscut aceste tradiții și a meditat ades asupra „misticii literelor" [1]. Scriitori de mai tîrziu, constată el, „au preluat această veche *manieră* dintr-un instinct romantic și modern", anume „vechea manieră" a „misticismului egiptean și oriental" [2]. „Cu cît e mai mare magul, cu atît mai arbitrare îi sînt procedeele, mijloacele." „Vrăjitorul este poet", „un artist al demenței" [3], iar poetul știe despre simpatia (magică) a semnului față de semnificat (una din ideile de bază ale cabalisticii [4]). Novalis găsește și aici una din formulele sale surprinzătoare: „Sufletul este un trup consonanțat. Vocalele se numeau la ebrei sufletele literelor." [5]

Această artă a literelor, legată încă de religie, mai poate fi întîlnită, evident, și în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. John Dee (n. 1527) construiește simboluri fantastice din numere și litere, dar mai caută prin intermediul lor comunicarea cu îngerii, cu Dumnezeu — întocmai cum avea să facă A. Kircher la mijlocul secolului al XVII-lea [6]. În *Ciudatele vedenii adevărate ale lui Philander von Sittewald (Die wunderlichen wahrhafftigen Gesichte Philanders von Sittewald)*, publicate în 1665 de Moscherosch, citim satirizarea (de pe atunci!) a acestor procedee: „Cînd mă scol de dimineață — spune Gschwebbt, un croat — rostesc un întreg alfabet, acolo sînt cuprinse rugăciunile toate, Domnul Dumnezeul nostru să-și aleagă singur literele din el și să alcătuiască rugăciuni după cum dorește. Eu n-aș ști s-o fac atît de bine, el se pricepe și mai și." [7]

[1] *Ed. cit.*, vol. II, pp. 350, 356.
[2] *Ed. cit.*, vol. II, p. 314.
[3] *Ed. cit.*, vol. II, p. 311.
[4] *Ed. cit.*, vol. II, pp. 200 urm.
[5] *Ed. cit.*, vol. II, p. 211.
[6] Cf. Gérard Heym, *Le système magique de John Dee*, în *La Tour Saint-Jacques*, 11—12, Paris, iulie-decembrie 1957, pp. 81 urm.
[7] *Apud* Dornseiff, *op. cit.*, p. 78.

În epoca shakespeareană se produce sciziunea, „secularizarea". Teatrul lui Shakespeare mai poate fi considerat încă, într-un sens *mitic*, un „teatru alchimist" [1], deși — după cum vom vedea — Shakespeare folosește adeseori manierisme formale într-o modalitate care amintește de metoda ulterioară a „stuporii", practicată de Leporeo și confrații săi. „Aproape că nu există operă care să ne informeze mai bine asupra sistemului religios (esoteric) din secolul al XVI-lea decît cea shakespeariană." [2] Cercetările mai recente pătrund mereu mai adînc în elementele alchimist-hermetice ale creației lui Shakespeare. Secularizarea — folosirea, de-acum înainte ca strictă virtuozitate, a unor „manierisme" formale, inițial avînd o menire religioasă — a început aproape concomitent, fapt reieșind cu limpezime din studierea unui fenomen atît de multilateral, cu sensuri atît de multiple, cum a fost Marino. Vom reveni asupra acestui subiect în capitolele următoare, dînd detalii mai ales asupra înrîuririi continue a tradițiilor semitic-oriental-„asianice". [3]

Ajunși aici, oricum, înțelegem că în clasicism se mai „operează" doar cu simple „figuri" de zei, iar în manierism cu simple „semne", în cadrul unei literaturi estetizante. Încetul cu încetul se pierde credința, iar apoi și inițierea în valoarea simbolică a acestor semne. În letrismul contemporan nu mai sînt implorate prin evocări liricomuzicale forțele divine, ci — cel mult — stări „transcendentale". Se caută „șocul" și „atmosfera". De la vechea mistică a literelor se ajunge la magia doar estetică a unei *„alchimie du verbe"*

[1] Cf. Jean Paris, *W. Shakespeare in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, trad. germ., Rowohlt, Hamburg, 1958, pp. 79 urm.

[2] Jean Paris, *op. cit.*, p. 81.

[3] Cf. și Louis Chodod, *Histoire de la magie et de ses dogmes*, Paris, 1949.

tîrzii. Nu e, desigur, o întîmplare că o seamă dintre liricii moderniști contemporani ai cifrului „asianic" sînt — și ca origine — *„pueri hebraeorum"*. Mulți dintre ei însă (Apollinaire, Max Jacob, Éluard etc.) împărtășesc destinul epocii lor secularizate, demitizate. Ei mînuiesc — manieriști fiind — „cifrurile" doar ca reziduuri ale unor mituri. După cum, în majoritatea cazurilor, clasiciștii noștri „aticiști" nu mai foloseau zeii și idealurile decît ca decor — mulți dintre manieriștii tîrzii, „asianici" ai zilelor noastre, utilizează simbolurile doar ca instrumente ale „evocării" neantului, zero-ului, plictisului, pentru invocarea unei situații în parte iritante, în parte sugestiv incantatorii, de vis în trezie — o stare de somnolență estetică, de „erotism" problematic — acesta nemaifiind decît mijlocitorul ultim al unor stimuli vitali, al unei încordări spirituale. Din calculul hermetic, din arta de evocare esoterică a Antichității orientale nu mai rămîne deseori, în manierismul european de după Shakespeare, decît — folosind o expresie a lui Goethe — o „literaturizare" obscurantistă [1].

FRAGMENTARISM

Acel *homo europeus* din zilele noastre întîlnește, așadar, atît o movilă de cioburi „clasicistă", cît și una „manieristă". Din zeci de mii de fragmente tindem să comunicăm ceva răbdător-nerăbdătorului cititor din epoca atomică, prin adiționare evocativă și asociere combinatorie. Ce anume? O taină magică primordială? Știu oare

[1] Pentru problema „artă și mit" a se consulta și cartea *Kunst und Mythos* a lui Ernesto Grassi. Extragem de acolo o concluzie: „Este important pentru noi să pătrundem această cotitură de la sacru la profan în toată însemnătatea ei. Sunetele și ritmurile, pînă atunci expresie pur naturală a umanului sau riguros integrate unei ordini sacre, devin acum elemente ale artei și intră în «istorie»" (p. 103). Așadar, *„mimesis"* încă în lumea miturilor. Universul *„phantasia"*-ei = primul pas spre de-mitizare.

„adepții sunetului nou“ [1] că cioburile folosite astăzi sînt rămășițele unor temple? Se cuvine să recunoaștem că cei mai buni dintre „manieriștii“ zilelor noastre, cei ce par dăruiți cu har poetic, ne îngăduie să intuim un fior al tainei primordiale în panteismul lor de litere. Dar în cele mai dese cazuri, ei nu sînt decît arheologi amatori, ceea ce nu se întîmplă întotdeauna din vina lor, ci e un semn al epocii. Ei încearcă atît să reconstruiască din multiple fragmente ce a fost cîndva unitate — așa cum mai este și astăzi unitate în limbile inițiatice ale primitivilor. Trăim oare într-o epocă a decadenței manieriste și clasiciste? Dacă e așa, înseamnă că ea a început în Alexandria, cadru al tensiunilor extreme.

Desigur, din secolul al XVII-lea, laicismul, liberalismul, raționalismul, sociologismul, psihologismul, istorismul, existențialismul ne-au lărgit orizontul în altă direcție. Experiența noastră istorică s-a îmbogățit, conștiința noastră s-a împlinit într-un chip de-a dreptul înfricoșător. Se naște o aglomerare, urmată de o dislocare, a conținuturilor conștiinței. Această acumulare uimitoare are avantajele și dezavantajele ei. Datorită ei, diferențierea „evocativă“ este azi într-adevăr mai mare, e mai clară perspectiva asupra unor experiențe cu mult mai variate și mai bogate, cunoștințele esteticii au devenit (în multe privințe) mai subtile, autocritica (în multe privințe) mai pătrunzătoare, rafinamentul mai filtrat, comunicarea cu mult mai complicată. În schimb, e adevărat că și forța spontan-orînduitoare a conștiinței și capacitatea ei de a plăsmui personaje e mai slabă. Tocmai de aceea ne mișcăm într-un cîmp arheologic de ruine ale miturilor, într-o *morgă* a zeilor. Iar grandoarea spectacolului manierist din vremea noastră rezidă în tendința re-constituirii. Se folosesc unelte tăioase, glaciale. Avem să vedem cum — inspirate din abisurile istoriei — se petrec aceste

[1] În original: „*Neutöner*“ (expresie datînd din secolul al XVII-lea).

reconstituiri, cum se petrec ele altfel... decît cu niște biete litere frustrate de conexiunile lor mitice. Deocamdată nu cunoaștem decît alfabetul. Un drum îndeajuns de lung se mai cere parcurs pînă la bacalaureatul manierist. Purcedem iar (citînd titlul unei culegeri de versuri a lui H. E. Holthusen, *Labyrinthische Jahre*, 1954) despre „anii labirintici“ — înainte și înapoi.

4. ARS COMBINATORIA

ÎMPOTRIVA LOCVACITĂȚII SENTIMENTALE

Poetul francez Stéphane Mallarmé (1842—1898), care poate fi considerat părintele unui tip cu deosebire cifrat al liricii „hermetice“ contemporane din Europa, începe să fie mai bine înțeles și în Germania, de o generație tînără, decît izbutiseră George și cercul lui. Se poate constata o suspiciune față de „lirica sentimentelor sau a inspirației“. Amintim o remarcă a lui Nietzsche: „Acest mozaic (horațian) de cuvinte, unde fiecare cuvînt — ca sunet, poziție și noțiune — își revarsă forța în dreapta și în stînga și asupra întregului, acest minimum de semne ca număr și volum, acest maximum de energie a semnelor, astfel obținut — toate acestea sînt de origine romană și, dacă mi se dă crezare, nobile *par excellence*. Tot restul poeziei devine, în schimb, cam prea popular — simplă locvacitate sentimentală...“ [1]

Să nu uităm că, pentru „romanticul“ Novalis, „intelectul“ era „chintesența tuturor talentelor“. „Poetul nu are de-a face decît cu concepte“. „Sînt convins că ajungem mai degrabă la adevăratele revelații prin intelectul rece, tehnic, și prin calmul simț moral, decît prin inter-

[1] Cf. *Götzendämmerung: Was ich den Alten verdanke* (ce datorez anticilor).

mediul fanteziei, care pare a nu ne conduce decît pe tărîmul fantomelor, acest antipod al cerului autentic." [1]

Această remarcă ne servește la reliefarea uneia din cele mai de seamă figuri ale noii literaturi europene, Stéphane Mallarmé, arhi-adversarul a tot ceea ce e simplu hazard în lirică, dar și extremistul, „cel care a sîngerat pentru idealul său", sacerdotul care a respins și a admonestat, cu o bunătate și cu o răbdare aproape de neconceput, automistificarea individuală.

În istoria artelor a fost relevat mereu și pe drept cuvînt elementul intelectual — noi am spune dedalic — al manierismului, o răceală aproape științifică a actului de creație, conjugată cu cea mai intensă emoție, o luciditate pentru mulți înspăimîntătoare. Dacă însușiri manieriste de acest tip pot fi apreciate și pozitiv, prilejul l-ar oferi creația lui Mallarmé. Valéry spunea odată că procesul de creație al poetului ar fi mai interesant decît opera poetică și că lirica modernă ar avea drept obiect principal însăși geneza poeziei. Dacă aceasta este valabil în cazul lui Mallarmé, o cercetare a proceselor sale creatoare urmează să ne dezvăluie ample peisaje de atitudine manieristă în literatură [2].

SUPRA-CARTEA

Ne atrage un țel: explorarea uneia dintre cele mai impresionante movile de cioburi ale Europei. Descoperim cu acest prilej o nouă taină a labirintului. Un număr, întîlnit întîmplător, ne duce spre un alt fir al Ariadnei. Într-o recentă ediție a notițelor lăsate de Mallarmé, am descoperit numărul 3 628 800 [3]. Ne-am amintit că el reprezintă o sumă de combinări din *Ars Magna Sciendi*

[1] *Ed. cit.*, vol. III, p. 63.
[2] Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, IV (capitolul *Mallarmé*) pp. 98 și urm.
[3] Cf. Jacques Schérer, *Le Livre de Mallarmé*, Paris, 1957. Prefață de H. Mondor.

sive Combinatoria a lui Athanasius Kircher, care își culegea inspirațiile din *Ars Compendiosa* a lui Raymundus Lullus (1223—1316). Avem deci confirmarea că Mallarmé a studiat cel puțin unele scrieri ale lui Lullus, filozof și poet pe cît de multilateral, pe atît de controversat din epoca de apogeu a Evului Mediu, mijlocitor al unor vechi metode de cunoaștere și înțelepciuni orientale. [1] Dar pentru început sînt necesare cîteva lămuriri asupra concepției lui Mallarmé despre o supra-carte universală, o carte capabilă să epuizeze toate posibilitățile limbii.

După cum am mai menționat, un mic rest al postumelor lui Mallarmé a fost publicat și interpretat abia acum [2]. Este vorba despre schițele pentru o „mare operă", numită mai întîi *„Le Livre"*, care avea să explice „strînsa corelație a poeziei cu universul", cu precizarea însă că poezia, pentru a rămîne pură, trebuie „eliberată de caracterul ei oniric și întîmplător" (după cum spune Mallarmé însuși într-o scrisoare) [3]. „Cartea" își propunea să reflecte „frumusețea". Ea urma să cuprindă „strălucitoare alegorii" ale absolutului, chiar dacă acest absolut avea să fie „neantul" Mallarmé își compară strădania pentru o carte universală a poeziei cu alchimista căutare a absolutului. El îl indică drept model și pe Leonardo da Vinci. În același sens găsim în fragmentele lui Novalis misteriosul imperativ către sine însuși: „Sarcina de a desluși într-o carte universul" [4]. Și mai departe: „Putem spera să dobîndim, printr-o prelucrare a poeziei transcendentale, o știință a tropilor care să cuprindă legile construcției simbolice a lumii transcendentale" [5]. Mallarmé socotea scăderea sentimentului religios după Revoluția Franceză un fapt tragic, cu grave consecințe. Dar considera dificil pentru un poet al epocii sale să comunice spiritul reli-

[1] Kurt Wais, *Mallarmé*, München, 1938.
[2] Schérer, *op. cit.*
[3] Cf. Schérer, *op. cit.*, p. XL.
[4] *Ed. cit.*, vol. III, p. 13.
[5] *Ed. cit.*, vol. III, p. 178.

gici cu imaginile și mijloacele religiilor revelate. Drept adevăr ultim nu-i mai rămăsese decît structura logică a universalului. Ceea ce amintește de scepticismul metafizic și de instrumentalismul universal-logic al lui Wittgenstein, care — se știe — și-a exercitat nu numai în Anglia influența asupra literaturii. Pentru Mallarmé, adevărat este logicul. Adevărul se revelează însă — ca substanță universală — doar în imagine. (Wittgenstein: „Propoziția nu exprimă ceva decît în măsura în care este imagine" [1].)

Din proiectele lui Mallarmé nu s-a păstrat decît puțin: schițe semănînd cu însemările geometrice și algebrice ale unui arhitect, grupări de cuvinte aparent lipsite de sens, puse în relație unele cu celelalte prin linii, cruci și paranteze. Ele dau o perspectivă uimitoare asupra celor mai secrete colțuri ale atelierului unui poet care s-a simțit, ca și Valéry, un inginer dedalic. Este vorba de o stenografie secretă, menită să cuprindă, cu mijloace combinatorice, „Totul". Este cunoscută maxima lui Mallarmé: *„Tout au monde existe, pour aboutir à un livre"*. Această carte universală urma să fie o operă orfică. Printr-un anumit procedeu, Mallarmé intenționa să adune cunoștințe orfice despre lume, dar în „limbaj matematic". Inspiratoare vor fi fost și fragmentele romantic-manieriste ale lui Novalis, și ideea lui Wagner despre o înmănunchiere a tuturor artelor. Cartea, care urma să cuprindă zece părți, era concepută pentru lecturi în public. Ea urma să fie comunicată într-o serie de „reprezentații" festive.

Sîntem nevoiți să renunțăm la detalii. Ce se cuvine să reținem din această problemă este un alt manierism formal: aplicarea unei *„ars combinatoria"* a limbii în calculul liric, în „facerea" liricii, producerea lingvistic-logică a unui — cum scria Mallarmé — „ansamblu pur al relațiilor

[1] Principalele scrieri ale lui Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (1922), *Philosophische Untersuchungen* (1956), *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* (1956).

dintre toți și toate", a unei „înalte consonanțe" [1]. Arhe-Cartea, „Cartea cărților" a lui Mallarmé n-a fost niciodată terminată. Lupta gigantică împotriva „hazardului" simplei inspirații, în favoarea unui „mai înalt" sistem liric al universului, în favoarea unei cărți fără mesaj imediat, fără personaje și acțiune — delicatul profesor de liceu și *„prince des poètes"*, care se voia „un nou Hamlet" n-a izbutit s-o ducă pînă la capăt. Moartea a pus capăt acestui vis literar unic despre o carte a celor mai secrete relații dintre litere și cuvinte — arabescuri, cum le numea el.

3 628 000

Arhe-Cartea lui Mallarmé urma așadar să înceapă, în diferitele ei părți, cu o literă, cu un cuvînt, cu o propoziție. De aci erau derivate apoi sisteme de relații, tocmai cu acea metodă combinatorie a lui Raymundus Lullus, al cărui „tabel de combinații" (din litere simbolice) alcătuiește un sistem universal teologico-ontologic. Metoda combinatorie a lui Lullus trecea, începînd chiar din secolul al XVI-lea, drept „arta ebraică", inventată de Adam. Ea era denumită și „artă alchimistă". În scrierile despre Lullus, tabelele sale de combinații erau numite și *„ars clavigera"*, *„liber secreti secretorum"*, *„alphabetum divinum"* și „testamentul secret al îngerilor" [2], Lullus însuși fiind numit încă din Evul Mediu maestrul unei *„alquimía de la palabra"* [3].

[1] Cf. Schérer, *op. cit.*, pp. XX, XXIII.

[2] Cf. Carmelo Ottaviano, *L'Ars compendiosa de R. Lulle*, cu textul original, Paris, 1930.

[3] Cu privire la așa-numita *Cabala cristiana* a lui Lullus și la influența artei sale combinatorii asupra retoricii medievale, cf. M. Menéndez y Pelayo, op. cit., pp. 400 urm. Retorica în chip de *„alchymia verborum"* ! Acel *„Árbol de la Ciéncia"* al lui Lullus era folosit chiar în Evul Mediu ca baza unui sistem de descifrare cosmică. Prin retorică și logică se credea că este posibil să se pună istoria omenirii în formule universale. Vom citi și mai tîrziu despre aceasta.

Mallarmé a mărturisit într-o scrisoare: „Aici e tot secretul: a re-stabili relații ascunse"... prin permutări lingvistico-logice. Ce-i drept — acum menționăm acest aspect doar în treacăt, dar în el rezidă, după cum avem să ne convingem, secretul mai adînc al liricii „inginerești" — relațiile astfel stabilite urmau să nu fie denumite concret, ci „sugerate". Să rămînem însă, deocamdată, la metoda tradițională.

„Inginerul" sau „operatorul" — drept care se considera și Mallarmé — dispune deci de un mecanism. Prin procedee derivate se ajunge la grupuri de succesiuni verbale. Un grup de cuvinte poate fi multiplu interpretat, respectiv permutat. Pentru fiecare vers rezultă astfel numeroase cîmpuri lingvistice laterale și limitrofe și tot atîtea semnificații. Pe această cale se nasc o sumă de piese combinatorii separate. Ele sînt reunite în fascicole. Limba combină în continuare — cu ajutorul operatorului — dar cu o forță de sine stătătoare. Și propozițiile pot fi permutate în multiple chipuri, de pildă prin inversiune. Mallarmé intenționa să trieze materialul, dar și după triere Arhe-Cartea ar mai fi cuprins cel puțin douăzeci de tomuri masive, cu 480 000 de părți. Mallarmé calculase cheltuielile unei subvenții de stat. „Reprezentațiile" urmau să dureze cinci ani.

CHEIA UNIVERSALĂ

Din nou ajungem la „legi" specifice ale manierismului european, adică la automatisme formale ale tradiției manieriste. Dar sînt necesare două constatări decisive: Mallarmé a preluat „lullism"-ul în forma lui derivată magic și „alchimic", formă dobîndită în epoca de strălucire literară a manierismului european prin intermediul unor tradiții cabalistice mai vechi. L-a preluat sub forma susamintitei *„Ars magna"* a iezuitului Athanasius Kircher (pp. 78—79) cu care am mai avut prilejul

să ne întîlnim în istoria artei manieriste [1]. Lullismul cabalistic al lui Kircher îi scandalizează pe bună dreptate pe lulliștii riguroși, datorită elementelor sale „magice". Pentru noi însă, această filiație istorică este importantă din multe motive. Numărul fundamental al literelor derivate simbolice este la Lullus, cel puțin începînd de la 1290, *nouă* — și tot *nouă* e și la Kircher, în altă ordine însă și *zece*. De aceea găsim la Kircher seria permutațională cu baza zece, cu numărul 3 628 800 la litera K — la el ca și la Mallarmé. Kircher vrea să ofere în a sa *Ars Magna Sciendi sive Combinatoria* o metodă combinatorie *proprie*, cu aplicație lingvistică și în primul rînd ontologică, o metodă pentru perceperea lărgită a fundamentului divin al lumii prin combinații de cuvinte și numere. Aceasta merge de la un *„alphabetum artis"* pînă la o corespunzătoare artă combinatorie retorică. Kircher ne oferă propria sa „cheie universală".

Combinarea tuturor literelor alfabetului cu ajutorul permutărilor numerice oferă alte posibilități decît numai cele nouă litere ale lui Lullus: B, C, D, E, F, G, H, I, K = *bonitas, magnitudo, duratio, potentia, cognitio, voluntas, virtus, veritas, gloria*. La Lullus, acestea se numesc *„principia absolutta"*. Se adaugă alte nouă *„principia relativa"*: *„differentia, concordantia, contrarietas, principium, medium, finis, majoritas, aequalitas, minoritas"*. La posibilitățile combinatorii ale acestor elemente fundamentale *(principia primitiva)* pot fi reduse toate formele a ceea ce există. De aceea se numesc ele *„absoluta"*. Ele sînt completate prin „regulile" de bază ale unei străvechi teorii stilistice a compoziției: *an, quid, cur, quantum, qui, quale, ubi, quando, quibuscum*, cunoscute din clasa a II-a de liceu. Pentru artă există în mod corespunzător — în sistemul combinatoriu universal al lui Kircher — următoarele „simboluri": *Deus, angelus, coelum, elementa, homo, animalia, plantae,*

[1] Cf. LL, pp. 210 urm. Această scriere a lui Kircher a apărut în 1669 la Amsterdam.

mineralia, materialia. Principiul sună astfel: nimic nu e, în cîte există, care să nu poată fi redus la altceva. Un singur tabel, o „*Tabula Alphabetorum Artis Nostrae*", cum își numește Kircher schema, poate așadar să cuprindă o ontologie alfabetică primordială, am putea spune structura ontologică a unei arhe- și super-cărți. Din ea se poate naște „orice" prin simplă „*commutare*", prin simplă interschimbare („reversibilitate!"). Mașina universală noetică este desăvîrșită [1]. Și fapt hotărîtor: cu o asemenea metodă combinatorie, totul poate fi, de asemenea, derivat. Această problemă îi aparține lui Kircher. Este o problemă fundamentală a manierismului literar.

Cealaltă serie a lui Kircher, seria zecimală, are caracteristici pitagoreico-neoplatonice. Ea se revendică — lucru valabil dealtfel pentru întreaga sa operă — mai degrabă de la Ficino, de la cultele secrete din Alexandria și de la alchimia verbală cabalistă decît de la Lullus. Criptografia combinatorie a lui Kircher este „asianică", nu „aticistă". Se știe că A. Kircher s-a ocupat ani de-a rîndul cu studiul limbilor semitice și al hieroglifelor, precum, înaintea lui, Marsilio Ficino și Pico della Mirandola. Ciudatul său neo-lullism mai cuprinde neîndoielnic elemente fundamentale platonico-aristotelice. Dar ele sînt — conform unui mod de gîndire specific manierist — completate sincretic, din înțelepciunea solomonică, din știința *Talmudului*, din *Cabală* și din neoplatonism. Acest neo-lullism a fost preluat de Mallarmé — cum am aflat din numărul 3 628 800 — drept bază metodologică pentru sistemul său universal, respectiv lirico-criptografic al unei arte combinatorii universale. Din prelucrări ulterioare ale acestor subiecte răspîndite în Franța celei de-a III-a Republici, unde „magia" constituia o ocupație predilectă, Mallarmé, care prețuia asemenea lecturi, va fi cunoscut procedeele combinatorii în aplicarea lor „magică" — pentru că nimic nu dovedește că ar fi cunoscut

[1] Cf. „mașini de imagini", în LL, p. 206.

însăși opera (totuși deseori popularizată) a acelui „*grand jésuite allemand*", Kircher. E adevărat că tabele combinatorii de acest tip se găsesc și în scrierile arhe-magicianului Papus [1], prieten cu Mallarmé. Dar nu e necesar să pătrundem în acele tărîmuri, atunci cînd dorim să oferim cititorilor noștri un fir al Ariadnei ajungînd pînă în prezent: nimic n-ar fi mai greșit decît să presupunem că evoluăm în abisuri istorice de mult uitate. Tot Novalis e cel care aduce acest fir al Ariadnei pînă la noi. Fragmentele sale privitoare la arta combinatorie sînt mai mult decît niște simple cuvinte de reper. Sînt semne care ne ajută să aruncăm punți peste epoci. Iată cîteva dintre intuițiile sale trans-istorice: „Analiza este arta divinatorie sau a invenției, pusă în reguli". „Toate ideile sînt înrudite. Acest *air de famille* se numește analogie." „Familii de idei." „Cartea mea va trebui să devină o biblie scientistă, un model real și ideal, un germene al tuturor cărților." Putem concepe și o proiecție perspectivică și multiplu tabelarizată a ideilor, care ar făgădui un cîștig imens. „O arhitectonică și o fizică experimentală vizibile ale spiritului, o artă heuristică a celor mai de seamă instrumente verbale și semiotice pot fi intuite aci." [2]

Tradiții manieriste ... tocmai în arta combinatorie! Arta invenției combinatorii era cunoscută în literatura antică și medievală, ca și în învățămîntul vremii. Culegeri lexicografice pe sfere de noțiuni se găsesc mai ales în Alexandria: și acolo erau puse în relație cu cosmogonii magice. Pentru nuanțarea expresiei se căutau, în esoterismul liric al cercului lui Calimah, întorsături „ciclice" [3]. În Evul Mediu, această metodă era foarte adecvată mai ales silogismului scolastic. „Mașinile" de cuvinte le sînt familiare misticilor și cabaliștilor

[1] Cf. Papus, *Traité élémentaire de science occulte*, ediția Paris, 1926, pp. 223 urm.

[2] *Fragmente*, vol. II, pp. 178, 179, vol. III, pp. 323, 324.

[3] Cf. Franz Dornseiff, *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*, Berlin, 1934, pp. 8 urm.

Renașterii, de la Agrippa von Nettesheim pînă la Giordano Bruno — dar mai cu seamă manierismului post-renascentist [1].

„TAINA TAINELOR"

Mașini de cuvinte? Și noțiunile pot deveni *phantasiai* ! Prin arta combinatorie manieristă se înțelege și o artă combinatorie care operează cu *phantasiai* de noțiuni. Noțiunile devin, ca în nominalism, semne operatorii pur subiective, fantastice; nu trebuie să ignorăm, în acest sens, că „funcția nominalismului corespunde exact rolului pe care l-a

[1] William Bathe (Bateus) și-a publicat în 1615, *Janua linguarum*. Acolo, cuvintele și expresiile care trebuiau învățate sînt astfel dispuse pe materii, încît rezultă totodată ceva în genul unei oglinzi universale. Amos Komensky (Comenius) a înfățișat într-a sa *Janua linguarum reserata* (1631) lucrurile lumii în aproximativ 1 200 de propoziții destinate exercițiului. Bacon s-a străduit să alcătuiască un catalog universal al limbilor internaționale (*Descriptio globi intellectualis*, 1623). Leibniz a corespondat cu Kircher despre *Ars Magna* a acestuia din urmă. „Pentru înțelegerea acelor scrieri poetice", remarcă Dornseiff, „care ridică și potențează necontenit un vocabular relativ închis, prin noi și noi variații, precum... gongoriștii, mariniștii, euphuiștii, prețioșii, silezienii din secolul al XVII-lea sau unii romantici și simboliști, ar fi cu deosebire folositor să se alcătuiască un asemenea tezaur lexical pe materii: diferitele pasaje se explică unele pe altele într-un chip adeseori surprinzător." Creația poetică ar fi deci „ultima și suprema potențare a promovării sinonimelor" *(Synonymenschub)*. Despre promovări de omonime vom mai auzi. Procedeele lingvistice derivate de acest tip pornesc de la celebrul ebreu Porfirius din Tiros (232—304), de la a sa *Introducere în categoriile lui Aristotel (Eisagogé)*. Acest discipol al lui Plotin amestecă aristotelismul cu neoplatonismul. Conceptualismul lui Porfirius s-a repercutat în disputa asupra universaliilor dintre nominaliști și realiști. După conceptualismul nominalist, noțiunile sînt semne operatorii pur *subiective*, nu au deci realitate obiectivă. Se explică de aci în primul rînd poziția estetică preferențială a *„concetto"*-ului în secolul al XVII-lea, dar totodată și supraaccentuarea poeziei ca „limbă pură". Încă din Evul Mediu, nominalismul era caracterizat drept *„via moderna"*. Realiștii urmau *„via antiqua"*. Vezi și Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, în *Münsterische Beiträge zur Geschichtsforschung*, tom 4, Köln-Graz, 1957.

jucat sofistica în arta și cultura antică. Ambele aparțin teoriilor filozofice tipice ale unor epoci cu gîndire anti-tradiționalistă și cu orientare liberală." [1] În secolul al XVII-lea, această *„via moderna"* atinge un nou punct culminant; dar va mai trebui să facem și o altă delimitare esențială. Arta invenției combinatorii este lăudată ca mijloc de alcătuire a unor *metafore abstruse*. Acestea se pot „îmbina" apoi înăuntrul unui *„concetto"* — după cum vom vedea mai departe — cu „paralogisme" sofistice. Emanuele Tesauro stabilește în *Cannochiale Aristotelico* un „indice categorial". Este vorba aici, scrie el, despre „taina tainelor", despre o inepuizabilă sursă de metafore, simboluri și imagini lirico-paralogice *(concetti)*. Pornind de la categoriile lui Aristotel, Tesauro demonstrează cum se pot pune în mișcare fabrici întregi de cuvinte. Aceste serii de derivări pot fi acum combinate. După el, aceasta ar fi cea mai bună *„maniera"* pentru a produce „păduri de metafore" [2]. Și Johann Christoph Mannling recomandă folosirea unor tabele de derivare [3]. Acestea sînt doar două exemple din multe. Iată că a sosit momentul anunțatei delimitări.

INGENIUM AMFIBIC

Manierismul literar nu mai folosește arta combinatorie doar pentru invenție, cu atît mai puțin numai pentru derivații lingvistico-logice. El o pune în slujba unei para-logici estetice, a *phantastikon*-ului, adică utilizează seriile derivative nu pentru a obține asocieri de cuvinte raționale, ci iraționale, metafore „rare" și „neobișnuite", simboluri „uimitoare". Astfel, Tesauro combină în jurul noțiunii de „mic": „nadir" cu „atom", „pupilă" cu

[1] Cf. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst*, Rowohlt, Hamburg, 1957, p. 108.

[2] *Op. cit.*, p. 68. H. Decimator publică (în 1606) *Sylvae vocabularum*.

[3] *Tabula Programmatum*, în *Der Europäische Helikon*, *op. cit.*, p. 141.

„sămînță de muștar", „gemă" cu „extract", „țeapă de albină" cu „solz de pește" etc. Arta combinatorie slujește așadar unei „paralogice" „*accoppiare circostanze più lontane*"—acuplării spectaculoase a termenilor celor mai îndepărtați, nicidecum a celor (logic) apropiați [1]. Se naște o „para-retorică" [2]. La tratatiștii secolului al XVII-lea, mai cu seamă în Italia, Spania și Anglia, se poate constata și demonstra o primă distanțare față de retorica clasică [3].

Se operează, ce-i drept, cu mijloace logic-silogistice, dar pentru a produce anti-logicul. Se „caută" „*argomenti urbanatamente fallaci*", argumente „înșelătoare" în chip agreabil, uluitori „*topoi fallaci*", adică „*paralogismi*" [4]. În acest sens, a face poezie bună înseamnă a „minți" bine, cu o metodă silogistico-dialectică. Tesauro: „Minciunile poeților nu sînt altceva decît niște paralogisme" [5]. Novalis: „Simbolurile sînt mistificări" [6]. Ne aflăm iarăși în fața unui element manierist fundamental, cunoscut și în artele plastice, în fața principiului reversibilității [7].

Totul poate fi in-versat, preschimbat într-un contrar. *Arta combinatorie ca instrument al cunoașterii unor relații raționale este transformată într-un instrument de creare a unor raporturi iraționale.*

Abstrusul este „căutat" metodic. Se produc sistematic, în felul acesta, obscuritatea, enigmaticul, *meraviglia, stupore, novità* [8]. „În exprimările prea limpezi", scrie Tesauro, „ascuțimea spiritului își pierde lumina, precum pălesc stelele în zori."

[1] *Op. cit.*, p. 51. În acest sens, E. A. Poe: „*I prefer commencing with the consideration of an effect*", cf. *Selected Poems*, New York, 1951, p. 364.
[2] Amănunte în paragraful *Lumea imaginilor*.
[3] Amănunte în paragraful *Para-retorica*.
[4] Tesauro, *op. cit.*, p. 295.
[5] *Op. cit.*, p. 296.
[6] *Op. cit.*, cf. și scrierile critice ale lui Oscar Wilde.
[7] Cf. LL.
[8] Cf. Tesauro, *op. cit.*, p. 154.

Adevărate poezie strălucește ca stelele în întuneric [1].

Începînd cu manierismul secolului al XVII-lea, se produce, așadar, o deformare în *ars combinatoria*. În tratatul lui Gracián despre literatura manieristă, pe care Menéndez y Pelayo îl numește un „codex al intelectualismului poetic" [2], este lăudată „*correspondencia recóndita*", corespondența „ascunsă", și anume în legătură cu Góngora [3]. Gracián recomandă „*concordar los extremos repugnantes*", să se „pună de acord extremele potrivnice" [4]. Dificultatea și absconditatea se cuvine să fie oricît de mari. Ambiguitatea naște profunzime și taină [5]. Se elogiază un anume „*ingenium* amfibic", capabil să evolueze într-o dublă lume a perceptibilului și imperceptibilului [6]. Dar să ne întoarcem la firul nostru ariadnic, la Novalis. „Aparenta pășire de la limitat la nelimitat oferă o ontologie poetică pseudologică." „Litere magice" îi oferă lui Novalis rețeta alchimistă pentru ale sale „scheme magice ale viitorului".

Ceea ce i-a atras pe manieriști în arta combinatorie a fost, așadar, caracterul ei labirintic, incalculabilul calculabil. Lumea combinatorie este resimțită ca un „labirint de gînduri abstracte" [7]. Și *ars combinatoria* logică trece drept un „alfabet al gîndirilor" [8]. „Această metodă ne procură un fir al Ariadnei prin labirintul lumii" [9]. Cine stăpînea „*ars magna*", o „*mathesis universalis*" se numea „*artista*". Ceea ce pasionează însă aici pe poetul manierist este *reversibilitatea* „căutării". Labirinticul nu urmează a fi extricat prin acest sistem, ci intricat mai profund, pînă la infinit.

[1] Cf. *op. cit.*, p. 15.
[2] *Op. cit.*, vol. II, pp. 354—358.
[3] *Op. cit.*, p. 25.
[4] *Op. cit.*, p. 60.
[5] *Op. cit.*, p. 221.
[6] *Op. cit.*, p. 350.
[7] Cf. J. M. Bochénsky, *Geschichte der Logik*, Freiburg, München, 1956, p. 98.
[8] *Op. cit.*, p. 322.
[9] *Op. cit.*, p. 321.

5. SOPHISMES MAGIQUES

SOFISME LIRICE

Omul problematic înclină spre arta combinatorie „irațională" ... și spre sofism! Astfel, tehnica transferului de cuvinte, respectiv de litere, era numită de către sofiști „logogrif" (de la *logos* = cuvînt și *griphos* = rețea, enigmă). Se pot alcătui rețele labirintice de cuvinte, adevărate sau înșelătoare *(fallaci)*. Rețelele iraționale de cuvinte duc la inventarea de metafore, la *concetto* (paralogism plus metaforă de opoziție) și la simbolism. Sofiștii însă nu utilizează numai figurile retorice „înșelătoare", precum, printre altele, omonimia (confundarea intenționată a diferitelor semnificații ale aceluiași cuvînt), amfibolia (pluralitatea de sensuri a propoziției) și dispunerea ei vicleanmistificatoare *(fallacia consequentis)*. Ei nu creează doar un gen de para-retorică manieristă, atunci cînd se folosesc de asemenea mijloace lingvistice intenționat deformatoare. Ei operează și — sau tocmai — cu paralogisme, cu *false silogisme*, numite și sofisme. Între altele, ei denaturează majora, modifică obiectul controversei, lasă în incertitudine minora *(fallacia falsi medii)*, transformă majora în minoră *(circulus vitiosus)*, comit salturi în concluzie etc. Tesauro proclamă astfel de *„fallacia"* sau *„paralogismi"* de-a dreptul ca niște *realizări de vîrf* ale *ingenium*-ului poetic. Poezia manieristă se caracterizează, începînd cu „asianismul" Antichității, prin astfel de artificii para-retorice și para-logice. Hotărîtor rămîne ceea ce Unamuno a desemnat odată, referindu-se la conceptualismul spaniol, drept „violare" — sau, am spune noi, contorsionare, inversiune (reversibilitate) — „a logicii prin logică". Corifeul prețioșilor din Nürnberg, Harsdörffer, a vorbit despre o „artă rațională", Friedrich Schlegel — despre o

„poezie rațională" [1]. „Adevăratul izvor al artei combinatorii rezidă în poezie, deci s-ar cuveni, desigur, să începem cu hieroglifele" [2].

Rimbaud a găsit expresia *„sophismes magiques"*.

Cum se naște, așadar, dintr-un paralogism, prin „prelucrarea" lui cu metafore de opoziție, un *concetto* manierist? Să pornim de la următorul *paralogism*: „Ce n-ai pierdut, e încă al tău. N-ai pierdut coarne. Deci ai coarne." Iată acest paralogism, „ornat" cu metafore de opoziție, în sensul acelui *delectare* cu *phantasiai*, ilustrat prin două exemple glumețe, „combinate" de noi însine, unul în stil prețios-francez, celălalt baroc-german: 1. Fața-n oglindă ți-o tot vezi mereu / Dar nu ai ochiul pentru prevedere. / Și cum nu poți să pierzi ce e al tău / Mai ai iubita, și mai mult nu cere, / Credința-i fiind, oricum, doar o părere." 2. „Nemaipomenitul e tot nepierdut, / Ce nu-i pierdut ți-e veșnic proprietate, / Cornul cel tainic, cel ales, e mut, / Iar nicidecum nu-i simplă vanitate. / Cornul trîmbițător și cel ce-mpodobește — / Tăcutul corn ades din cel sonor se naște." Pentru acest procedeu al „reflecțiilor enigmatice", Tesauro oferă o întreagă listă de „maniere" pe tema: „albina în fildeș", așa de pildă (ca posibilități de combinare pentru paralogisme): *Hic iacet; non iacet; in lapide; non lapide; clausa, non clausa; volucris, non volucris; rapta, dum rapit* etc. [3] Adăugăm un vers din zilele noastre (de Hans Magnus Enzensberger): „Viespea tremură-n chihlimbar / printre schelălăiturile uneltelor" *(Die Wespe im Bernstein bebt / unterm Gejaul der Geräte)* [4].

Cu aceasta ne apropiem de reversiunea manieristă proprie artei combinatorii, dar avem a de-

[1] Într-o recenzie asupra scrierii lui Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, publicată pentru prima oară de Ernst Behler în *Neue Rundschau*, 1957, nr. 4.

[2] Cf. Fr. Schlegel, *Schriften und Fragmente*, ed. E. Behler, Stuttgart 1956, p. 132.

[3] *Op. cit.*, p. 342. (Cu privire la metafora de opoziție dăm cîteva exemple în Partea a II-a).

[4] Cf. *Spur der Zukunft*, în almanahul *Jahresring 1958/59*, Stuttgart, 1958, p. 203.

monstra în prealabil însemnătatea ei și pentru poezia zilelor noastre. Istoria retoricii privită în raporturile ei cu istoria logicii „este încă o zonă neexplorată" [1]. Pentru noua literatură franceză, spaniolă, italiană și engleză, retorica și-a păstrat importanța ca instrumentar de artificii, deci nu ca ceea ce s-ar înțelege, mai popular, prin „arta cuvîntării". Paul Valéry, de exemplu, îi admonestează undeva pe unii critici contemporani pentru a fi neglijat însemnătatea unor *topoi* retorici. „Aceste figuri, scrie el, joacă un rol de seamă în creația conștientă și construită, dar și în acea poezie, mereu activă, care răscolește încremenitul nostru tezaur de limbă, lărgește semnificația cuvintelor sau o îngustează, operează prin simetrii sau transformări." Pe nesimțite — continuă Valéry — ea schimbă continuu limba. Cine vrea să înțeleagă lirica va trebui să înceapă cu retorica [2].

Tot într-un sens pozitiv se exprimă Valéry despre arta combinatorie. „Forma acestei lumi face parte dintr-o familie de figuri din care, fără să știm, posedăm toate elementele unor grupuri infinite. Iată secretul inventatorilor." [3] „Logica", „o logică mistică și cultivată", „ne dăruie mai multe combinări lăuntrice decît ne sînt necesare pentru a trăi". Ea pornește de la „un mic grup de semne și simboluri". Acestea pot fi „combinații mecanice", „ca în vis". E vorba despre „onomatopoezii psihice", despre „contraste și simetrii elementare". „Opera de artă capătă caracterul unui mecanism". A compune poezie devine astfel un „procedeu inductiv". Arta este o permutare constructivă [4]. *Cina cea de taină* a lui Leonardo este un sistem de „combinări misterioase" [5].

[1] Dintr-o scrisoare a lui Bochénsky către autor.
[2] *Questions de poésie*, în *Variété*, III, p. 8.
[3] Cf. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, 1930, p. 65.
[4] *Op. cit.*, pp. 82 urm.
[5] *Op. cit.*, p. 91.

Apollinaire aspiră la „poemul sintetic". Poezia este o „alchimie lirică primară". „Trebuie să ne ferim de a confunda această atitudine a liricilor moderni cu un surogat rece, menit să suplinească o lacună a forțelor creatoare. Dimpotrivă, putem observa că reținerile intelectuale duc la triumful liric al limbajului, tocmai acolo unde acesta trebuie să domine un material complicat, evanescent oniric." [1] Și pentru Stravinski, artistul este un *„homo faber"*, iar arta poetică, în ultima rațiune, „ontologie". Compozitorul e în primul rînd un „inventator". *Dedall!* [2]

Dar au fost oare uitate vreodată cu desăvîrșire în Germania, chiar după secolul al XVII-lea, aceste „forme spirituale primordiale ale comunicării prin limbă"? Deloc, mai ales în romantismul german. Să-l ascultăm iarăși pe Novalis: „Retorica ... însumează dinamica aplicată sau psihologică și antropologia specială, aplicată în genere. Antropologie tehnică." [3]

HAZARD DELIBERAT

Avem acum elemente suficiente pentru a înțelege metodologia „misterioasă", care l-a fascinat pe Mallarmé cînd își concepea schițele pentru proiectata sa Supra-Carte. Lucrurile, cifruri ale misterului universal, există: nu trebuie să le creăm, ci doar să pătrundem relația dintre ele. Mallarmé „citise toate cărțile". Limba se naște din limbă, poezia din poezie, după cum, la Zuccari, tratatistul artei manieriste, arta se naște din artă.

Mallarmé dorea să realizeze „identitățile secrete" și a încercat s-o facă prin intermediul unei arte combinatorii alogice și paralogice. El îmbină,

[1] Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 155, 172.
[2] *Poétique musicale*, Paris, 1952, p. 37.
[3] Cf. și K. Wais, *Mallarmé*, p. 351.

ca și manieriștii din secolul al XVII-lea, arta combinatorie tocmai cu acele artificii retorice pe care Aristotel le socotea greșite în cazul oratoriei, dar permise în poezie. Acest procedeu îl mai recomandase — după cum se știe — și Tesauro, enciclopedistul nostru manierist din secolul al XVII-lea [1].

Mallarmé alege un cuvînt și alcătuiește apoi rețele de cuvinte, respectiv de imagini [2]. El evită însă, întotdeauna, termenul apropiat [3]. Din schițele pentru Supra-Cartea sa aflăm că el intenționa să deriveze din trei cuvinte de bază — *chasse, yacht, guerre* — toate corelațiile evenimentelor de seamă din existența umană: înmormîntare, botez, căsnicie [4]. Astfel, Supra-Cartea își creează oarecum de la sine, în chip paralogic-alogic-combinatoriu, conținutul său. Hazardul este nimicit. Dar să nu ne înșelăm! Vom mai avea prilejul să constatăm cu precizie cum are loc această nimicire a hazardului ... prin „hazarduri" deliberate. În artificialul extrem se revelează din nou o ordine naturală primară, a-logica ordine ontologică a manierismului, obținută pe cale combinatorie.

Ar fi însă o eroare să presupunem că această *„fabrication"* — în sensul termenului grecesc *poeio* = fac, compun — ar fi valabilă doar pentru literaturile romanice. În Anglia, legătura dintre poezie, logică și retorică s-a păstrat și în secolul al XX-lea. Manierismele formale practicate de *metaphysical poets* din secolul al XVII-lea au rămas exemplare în Anglia, precum de multe ori și în America, chiar și pentru cei mai de seamă lirici ai secolului al XX-lea, și anume într-un sens foarte savant și conștient. T. S. Eliot i-a analizat cu măiestrie pe *metaphysical poets*, a descris cu spirit acea *„far-fetched association of the dissimilar"*,

[1] Cf. LL, *Introducere*.
[2] Schérer, *op. cit.*, p. 128.
[3] Cf. H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 134—136, *Ses purs ongles* (interpretare).
[4] Schérer, *op. cit.*, p. 129.

reunirea căutată a celor neasemănătoare. [1] Concettismul a rămas viu în Anglia măcar și numai datorită tradiției shakespeariene. Poezia și acuitatea rațională *(acutezza)* n-au fost resimțite acolo niciodată — exceptîndu-i pe *outsiders* — drept contraste. Silogismul întărește posibilitatea „imaginii radicale".

TURNUL BABEL

În ceea ce privește Germania, înțelegerea corelațiile manieriste în așa-numita lirică barocă se află în plină evoluție, aceasta încetînd de a mai fi judecată doar negativ [2]. Și elementele manieriste din poezia romantismului german — și nu numai la Heine, unde sînt cunoscute și evidente — se bucură de o tot mai clară recunoaștere. Novalis, după cum am mai amintit, a dovedit în fragmentele sale o amplă știință a „analizei combinatorii". El fusese stimulat în acest sens de lectura lui Leibniz, pe care-l inspirase Kircher, stimulat la rîndu-i de Lullus. „Arta compoziției numerice", în poezie ca și în muzică, pur și simplu l-a fascinat pe Novalis. „Analiza combinatorie în chip de algebră critică" l-a determinat la următoarea formulare, bogată în consecințe: „Poetul este analistul oryctognostic în sens matematic, care descoperă necunoscutul din sfera cunoscutului" [3].

[1] Cf. *Donne in our time, A Garland for John Donne* și *The Metaphysical Poets*. Cu privire la bogata literatură asupra acestei teme, cf. *Bibliografia* din opera lui Sona Raiziss, *The Metaphysical Passion. Seven Modern Poets and the Seventeenth-Century Tradition*, Philadelphia, 1952. De asemenea, printre altele: Mario Praz, *La poesía metafízica inglese del seicento*, 1945; C. L. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939. Criticii englezi contemporani i se cuvin deosebite laude pentru lămurirea acestor corelații. Englezii se bucură de avantajul de a se putea dispensa, în cadrul temei în discuție, de conceptul de „baroc".
[2] Cf. printre altele: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern, 1956.
[3] *Op. cit.*, p. 19 (cf. și Partea finală). *Oryctognosie* — mineralogie clasificatoare.

Bogate în consecințe? Teza de doctorat a unuia dintre cei mai înzestrați poeți ai generației noi din Germania, lucrarea lui Hans Magnus Enzensberger: *Über das dichterische Verfahren in Clemens Brentanos lyrischem Werk*, oferă un material instructiv sub acest raport [1]. Citim acolo despre „șocul sintactic ca mijloc de deformare", despre „distrugerea" unor „materiale" tradiționale „pentru dobîndirea unor noi posibilități lingvistice", despre o „poetică deformantă", despre ruperea calculată a unor înlănțuiri familiare de cuvinte, despre obscurizarea metodică în locul precizării, despre „visul labirintic al setei", despre influențe din secolul al XVII-lea. Brentano scria el însuși despre o „manieră bizară", despre „inversare" și „deformare".

„Labirinticul" ne amintește de cuvintele lui Friedrich Schlegel: „Începutul oricărei poezii — (este) să aboleasca mersul și legile rațiunii, care judecă rațional, și să ne transpună din nou în frumoasa rătăcire a fanteziei, în haosul originar al naturii umane". Să adăugăm o altă opinie, a lui Novalis: „Poetul se folosește de lucruri și cuvinte ca de clapele unui pian — iar poezia toată se întemeiază pe asociația de idei activă, pe *producerea* — automată, *deliberată*, ideală — a *hazardului*".

Metoda pentru a obține ceva atît de paradoxal ca o „producere deliberată a hazardului" ne este acum cunoscută. Hazardul „absolut" este, așadar, nimicit — am mai spus-o — de hazardul deliberat. Mister labirintic! Din nou, saturniană contorsionare a gîndirii. Năzuință spre ordine, rezultată din incertitudinea unor ordini reversibile. Anti-ordine artificială ca emblemă a unei ordini ascunse! *Phantasiai* dedalice!

POEMUL MONTAT

Cît privește lirica germană contemporană, Gottfried Benn a așezat-o și pe ea — adică poezia, așa cum o concepea el — în acest sistem de referințe. Cu verva ce-i e proprie, a lăudat și el arta invenției combinatorii: „Cuvinte, cuvinte — substantive! Nu trebuie decît să deschidă aripile, și milenii se revarsă din zborul lor. — Elemente de botanică și geografie, popoare ale tuturor țărilor, lumile toate, oricît de pierdute din punct de vedere istoric și sistemic, aici le e înflorirea, aici le e visul — întreaga ușurință, întreaga nostalgie, întreaga deznădejde a spiritului se fac simțite în straturile unei secțiuni prin noțiune." [1] Prin această „mare artă combinatorie", cu adevărat *totul* a devenit derivabil! „Cuvîntul are o existență latentă. Aceasta mi se pare misterul ultim." Astfel, deci, se naște „poemul montat fascinant". Walter Höllerer constata, cu prilejul unui poem, *Kombination XI* de Helmut Heissenbüttel: „« Fluorescența » în care semnificația este multiplă, dă cuvîntului posibilitatea de a intra în noi vecinătăți" [2]. Heissenbüttel însuși compune: „Poezia — începe acolo unde încetează conținuturile ..."; Poemul este — un model molecular alcătuit din vocabule." [3]

TĂRÎMURI NECUPRINSE

Îl credem pe Benn cînd afirmă că nu-i vorba aci despre „nihilism și lascivitate". Dar o știe el însuși: „Ei părăsesc religia, părăsesc colectivul și trec pe tărîmuri necuprinse". Arta combinatorie lingvistico-lirică duce la un ficționalism metaforic și în cele din urmă la un panteism verbal. Ea a devenit un substitut tulburător al cuvîntului ca purtător al simbolisticii metafizice, ca semn concret-revelator al logos-ului. Arta combinatorie, secularizată duce la hieroglifica de cuvinte dezobiectualizată a secolului nostru. [4]

E semnificativ că, de curînd, arta combinatorie este recomandată și în conceperea romanelor

[1] Despre demersul poetic în creația lirică a lui Clemens Brentano, Erlangen, 1955.

[1] *Probleme der Lyrik*, *op. cit.*, pp. 26 urm.
[2] Cf. *Transit*, Frankfurt, 1956, p. 148.
[3] Cf. *Transit*, *op. cit.*, p. 151.
[4] Cf. Brock, *op. cit.*

cosmice, de *science-fiction*. Prin derivări, toate planetele pot fi populate cu invenții rezultate pe cale combinatorie. Întîlnim și aici un joc rebusist, numai aparent nou, combinatorico-cosmogonic. Nu Jules Verne, ci Athanasius Kircher a descris primele călătorii cosmice, debarcarea pe Marte și pe Saturn [1]. Fenomenologia compoziției pare nelimitată. Totuși nu se cuvine să trecem cu vederea felul cum o coregrafie abstractă de metafore poate duce la o mecanică a succesiunii imaginilor iarăși „întîmplătoare" și, implicit, la un peisaj rebusist, încremenit sub raporturile limbii. Consecința este o lirică de idei fără idei, o poezie fără om, o vorbire fără interlocutor. Rezultă o liturghie esoterică a poeziei fără „existență autentică". În nelimitarea inventivității manieriste rezidă nu numai obscuritatea ei, dar și destinul ei nocturn, adîncul ei abis, împerecherea himerică, nesățioasă, a propoziției cu propoziția, a cuvîntului cu cuvîntul, a literei cu litera. Ne stăruie în fața ochilor imaginea turnului Babel, simbolul primordial al *hybris*-ului constructivist. Întreruperea construirii lui din pricina confuziei limbilor — iată unul dintre cele mai teribile adevăruri ale tuturor miturilor. Înțelegem de ce Jakob Böhme căuta din nou, tocmai în secolul al XVII-lea, *„lingua adamica"*, limba primordială și naturală, care decăzuse datorită păcatului originar și pricinuise astfel babilonia lingvistică.

EȘUARE

Manierismul este întotdeauna rezultatul unor puternice tensiuni polare — față de numenal, față de societate, față de propriul eu [2]. „Poezia

[1] Cf. A. Kircher, *Iter extaticum*, Würzburg, 1660.

[2] Despre „polaritatea" față de numeral: cf. Leopold Ziegler, *Überlieferung*, Leipzig, 1936. Despre polaritatea față de societate: cf. Arnold Gehlen, *Soziologischer Kommentar zur modernen Malerei*, în *Merkur*, München, IV, 1958. Despre polaritatea psihică cf. Harald Schulz-Hencke, *Der gehemmte Mensch*, Leipzig, 1940; Max Wieser, *Der sentimentale Mensch*, Stuttgart, 1924.

naivă" — intuiește exact Novalis — „nu este polară. Cea sentimentală (în accepția lui Schiller) — da." [1] Există însă și o polaritate estetică, tipică manierismului: aceea a **împlinirii** artistice și aceea a eșuării. „Manieristul" va convinge prin arta sa cînd este vorba de o personalitate saturniană, tragică ... ajunsă la eșec. Manieristul va eșua în arta sa, atunci cînd tensiunea lui față cu eșecul nu e decît artificială. Va eșua de asemenea cînd nu se va mulțumi doar să copieze „manierisme", ci va tinde să imite forma exterioară a imaginii existențiale demonice, proprie unor manieriști cu adevărat creatori. Se impune o dată în plus concluzia: simpla imitare a „naturii", în sensul unui *mimesis* secularizat, este posibilă mai degrabă în climatul de *aurea mediocritas* al unui aticism aplatizat. Pe tărîmul saturnian al manieriștilor, imitarea calculată a unor *phantasiai* [2], încă integrate mitului, sau numai determinate subiectiv, duce nemijlocit la clovneria extremă: la clovneria desfășurată numai în fața oglinzii [3]. Oare turnul Babel nu este și el un simbol al eșecului?

[1] *Ed. cit.*, vol. III, p. 285.

[2] Deja Quintilian pomenise *(op. cit.)* imitarea calculată a *„phantasiai"*-elor.

[3] Despre clovnerie": cf. Partea a II-a.

Partea a doua
LUMEA ÎN IMAGINI

6. METAFORISMUL

REGINA METAFORĂ

Manierismul este, așadar, întotdeauna rezultatul unor tensiuni polare față de spirit, față de societate, față de propriul eu. Implicit, el devine expresia legitimă a acestei problematici, modul de exprimare încordat al problematicii omului „modern" — în opoziție cu felul de exprimare destins al omului încă legat de tradiție, conservator în cel mai bun sens al cuvîntului, care — în urma celor mai cumplite zguduiri chiar — își regăsește mereu certitudinea existențială.

Experiența unor pierderi existențiale de orice natură, în momente istorice de criză, intensifică — în sensibilitatea atît de specifică a omului problematic, a tipului melancolic — sentimentul că toate lucrurile au posibilitatea și capacitatea de a se transforma. Odată ce lumea obiectivă pare a nu mai avea de oferit nimic concret, nimic univoc valabil, lumea relațiilor subiective începe să-și arate puterea. Iată de ce metafora, transferul unui lucru asupra altuia, dobîndește, în manierism, caracterul unui mijloc de comunicare foarte adecvat acestei lumi lipsite de structură — mai mult: dobîndește caracterul de instrument magic. Nesfîrșitul joc al transformărilor pe care-l îngăduie metafora — o horă insolită de metafore obscure — atinge la apogeul manierismului semnificația unei adevărate oglinzi a lumii.

Aici, haoticul fenomenelor apare — datorită unui ingenios balet de metafore — integrat unei ordini artificiale. Metaforismul ne dăruiește certitudinea aparentă a unei lumi armonizate în chip artificial. El contribuie și la distrugerea imaginilor familiare ale unei prea optimiste lumi a ordinii, dar și la alcătuirea, din paradoxuri de maximă artificiozitate, a unei lumi magice, de o unitate incantatorie mai presus de orice relativism. Astfel, metafora dobîndește în orice formă de manierism — în cel, mitic încă, al elenismului, ca și în cel secularizat al epocii moderne — o putere demonică.

De aceea se cuvin stabilite, sub acest raport tocmai, delimitări riguroase. Manierismului Antichității, încă legat de mit, în ciuda accentuatului său subiectivism, i se aplică ecuația: „metaforă egal Dumnezeu" — adică: puterea de preschimbare a divinității se reflectă în metaforă, formula aparținîndu-i lui Tesauro, manieristul din secolul al XVII-lea. Pentru manierismul secularizat este valabilă ecuația: „metaforă egal om" — formulă datorată lui Novalis, romanticul din secolul al XIX-lea. În cele din urmă, în literatura tîrzie a metropolelor europene și americane din secolul al XX-lea, metaforei nu i se mai potrivește decît ecuația: „metaforă egal enigmă" — expresie, adică, numai a „realității" lipsite, în ultimă instanță, de nume și chip. Așa spune suprarealistul André Breton în secolul al XX-lea.

Iată trei formule-cheie ale metaforismului manierist. În orice epocă însă, el năzuiește, printr-o aceeași modalitate *formală* — prin transferuri (gr. *metaphora* = transfer) — să comunice, în imagini, sensuri ultime, nepătrunse, ale lucrurilor.[1] Așa-zisa metaforă orfică este de origine mitică, putîndu-și păstra acest caracter chiar într-o epocă a civilizației de mase. Totodată însă, începînd din culturi mai vechi, se ajunge la operarea strict ingenioasă cu metaforele, la jocul disimulator al metamorfozelor, la înlănțuirea

[1] Tesauro, *op. cit.*, p. 37.

golită de sens a metaforelor, la stilul literar ornamental.

Chiar și spargerea cuvîntului este prilej de metaforă. Din cuvîntul „*Onix*" poate rezulta „*Oh, nix*" (zăpadă), iar apoi „*oh, nix, flamma mea*" („o, zăpadă, văpaia mea") [1]. „*Onix*" = „zăpadă" = „văpaie" — contrariile sînt asociate printr-o iscusită îmbinare de cuvinte, una dintre modalitățile stilistice preferate de manierism. O metaforă naște nenumărate altele. Se nasc lanțuri asociative de „imagini", fie că e vorba de metafore, parabole, comparații, simboluri, embleme sau catahreze (utilizarea unui cuvînt în sens impropriu, ca de ex. „barba unei chei"), alegorii, personificări sau oximoroane (corelarea subtil poantată a unor noțiuni care se exclud reciproc, bunăoară, „văpaie de gheață").

În această accepție particulară, metafora este pentru poetul manierist — definiția datează din secolul al XVII-lea — „regina figurilor lexicale", „cea mai spirituală" și „cea mai ingenioasă", — „cea mai miraculoasă" și „cea mai rodnică" [2]. Cea mai spirituală — pentru că împletește termenii cei mai distanțați, stabilește corespondențe între extremele depărtate (Gracián). Ingenioasă — fiindcă „împerechează cele abstruse" [3]. În felul acesta ea creează miraculosul *(meraviglioso)*, iar noi știm că Tesauro — ca și André Breton, teoreticianul suprarealismului actual — prețuiesc „miraculosul" drept „frumos", „indiferent care miraculos anume, ba nici nu e frumos decît miraculosul ca atare" [4]. Țelul suprem al poeziei e definit în chip identic de André Breton și Tesauro: „A compara două lucruri pe cît posibil de îndepărtate între ele sau — cu totul altă metodă — a le pune față-n față într-o manieră surprinzătoare" [5]. Unificarea a ceea ce nu se poate uni produce

[1] Gracián, *op. cit.*, p. 16.
[2] Tesauro, *op. cit.*, p. 164.
[3] Tesauro, *op. cit.*, p. 164.
[4] André Breton, în *Manifeste du surréalisme*, cf. LL, p. 38.
[5] Cf. *Les vases communicants*, Paris, 1932, p. 129.

„*stupore*" (uluire). Prin noutate, spune Tesauro, spiritul e „surprins", ceea ce-l „desfată". Avem de-a face aci cu o tehnică elementară pentru sesizarea unor „*phantasiai*". Chiar și Heraclit scria: „Contrariilor le șade bine împreună; din cele diferite se naște cea mai frumoasă armonie" [1].

Și prin cuvinte stranii, exotice, rare, artificial îmbinate, se poate realiza acest efect [2]. Baudelaire constată: „Iregularul — adică neașteptatul, surpriza, uimirea — este un element esențial al frumosului". Alături de metafora alogică, și alegerea unor cuvinte rare, „culte", dă impresia „rarității" și a „noutății". „Cultismul" *(cultismo)* de la Góngora pînă la Mallarmé și T. S. Eliot [3] amestecă un metaforism abstrus cu elemente de erudiție rafinată. „Lucrurile rare sînt nemuritoare", afirmă Gracián [4]. Pentru descoperirea lor există multiple „*maneras*" [5]. Dar iscusitele piruete lirice *(conceptos)* îl preocupă în mult mai mare măsură pe Gracián decît metafora. Pentru Tesauro, în schimb, ea rămîne „regina poeziei". Metafora căutată, paralogică, are avantajul de a crea „enigmaticul". Ea vorbește „limpede în mod obscur". Îl obligă pe cititor la o „artă interpretativă proprie". Oratorul trebuie să se ferească de exagerări, poetul se poate servi de ele [6]. Tesauro ne dăruiește o teorie completă a stilului metaforic. Și aci sînt descrise modalități de compunere artificială a metaforelor. Tesauro demonstrează existența a opt „*maniere*" [7]. Lăudată este în primul rînd metafora „de opoziție", de pildă: „broasca țestoasă e o liră fără corzi", „orga e o privighetoare fără pene". Marino este frecvent citat ca autor exemplar. Tesauro pro-

[1] Cf. W. Nestle, *Die Vorsokratiker*, Jena, 1922, p. 109.
[2] Tesauro, *op. cit.*, p. 154.
[3] Comentariul personal al lui T. S. Eliot la *The Waste Land* nu denotă un simplu „*cultismo*". E vorba de un autentic „*cultismo*" prețios. Cf. *Collected Poems*, London, 1934, pp. 91 urm.
[4] *Op. cit.*, p. 155.
[5] *Op. cit.*, p. 248.
[6] Tesauro, *op. cit.*, pp. 168 urm.
[7] *Op. cit.*, pp. 174 urm.

pune „facerea" unor metafore cu totul uluitoare după aceste opt *„maniere"*. Ele ar trebui apoi să servească drept material figurii-cheie a manierismului — *concetto*-ul — combinării imagistice de idei, paralogismului lirico-mateforic.

METAFOREGGIARE

Prin neologismul „metaforeggiare", Tesauro caracterizează o modă ale cărei exagerări e nevoit să le critice chiar și el însuși. Pentru a caracteriza ceea ce era pe atunci *„moderno escribir"*, Gracián utilizează verbul *„conceptuar"* [1]. A face poezie înseamnă pentru Tesauro „a clădi un teatru din cuvinte". Arta metaforică este rădăcina tuturor celorlalte [2]. Metafora de opoziție, adică aceea care reunește contrariile, este socotită cel mai izbutit produs al ingeniozității spiritului, deoarece — fapt important — „retoricienii nu o cunosc" [3]. Pentru găsirea ei se recomandă folosirea artei combinatorii. Nu e de mirare că Tesauro laudă ca poet „ingenios" pe cel care „știe să prefacă orice în orice, un oraș într-un vultur, un bărbat într-un leu, o lingușitoare într-un soare". Oamenii care izbutesc o astfel de performanță merită să fie asemuiți îngerilor. Gracián îi socotește pe concettiștii talentați egalii heruvimilor. Góngora este, așadar, „lebădă, vultur, fenix — prin muzicalitate, prin ingeniozitate, prin extremism" [4].

Demența devine sinonim al metaforei. Poeții, matematicienii și nebunii au, pentru Tesauro, ceva comun. „Înăuntrul metaforelor", scrie Tesauro, „fantasmele se preschimbă între ele" [5]. În finalul romanului său *Nadja*, André Breton scrie: „Frumusețea va fi « convulsivă » — sau nu va fi " [1]. Într-o altă operă, Breton ne oferă o definiție generoasă: „Frumusețea convulsivă va fi învăluit-erotică, exploziv-rigidă, magic-accidentală — sau nu va fi" [2]. Iată un neo-asianism în chintesență suprarealistă, tinzînd să *distrugă* realitatea „clasică", respectiv „burgheză". Dar aceste tendințe fac parte din prima fază a suprarealismului. Într-o fază ulterioară apare năzuința de a da naștere unei lumi noi într-o poezie nouă — mai cu seamă în opera lui Éluard.

„UNEALTĂ A CREAȚIEI"

Spania este o țară a metaforiștilor, datorită strînsei, secularei legături cu „asianismul", inclusiv cu cultura arabă mai tîrzie. Raymundus Lullus este spaniol, ca și Seneca, Lucan și Marțial, autori exemplari ai lui Gracián. Asemenea relații își găsesc ecoul în cuvintele lui Ortega y Gasset care spune despre metaforă că ea ar fi „cea mai mare putere a omului. Ea se învecinează cu vrăjitoria și e ca un instrument al creației, uitată de Dumnezeu înlăuntrul creaturilor sale, după cum chirurgul distrat uită un instrument în trupul celui operat." [3] Recunoaștem modul de exprimare al lui Gracián — ca și al lui Lautréamont, născut în America Latină — dar și pe acela al lui Tesauro și Peregrini. S-a scris mult despre problema adevăratei țări de origine a concettismului european din secolul al XVII-lea [4]. S-a oscilat între Italia, Anglia și Spania. Fără îndoială că așa-numitul euphuism este mai vechi decît gongorismul și marinismul. În schimb, mai vechi decît euphuismul sînt unele manierisme formale și chiar „de conținut" din scrierile lui Tasso, Petrarca și Dante. Originea manierismului în literatura europeană se

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 172.
[3] *Op. cit.*, p. 269.
[4] *Op. cit.*, p. 13.
[5] *Op. cit.*, p. 57 (aici sînt din nou amestecate platonismul și aristotelismul, cf. LL, p. 235).

[1] Paris, 1928.
[2] Cf. *L'amour fou*, Paris, 1937
[3] Cf. H. Friedrich, *op. cit.*, p. 220.
[4] Cf. printre alții: Meozzi, *Il secentismo europeo*, Pisa, 1936, și Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, 1940.

află mai adînc în timp, mai departe în spațiu, ea se află — repetăm — în „asianism". Neîndoielnic e însă că, după provensalul *trobar clus* și după manierismele formale din latina medievală, metaforismul „modern" și concettismul au prins să se înfiripe — măcar în punctele lor de pornire — întîi în Italia [1]. Dar italianul Tesauro, oricît de nesecat i-ar fi tezaurul de metafore, este cu mult mai puțin inventiv și nicidecum la fel de bun scriitor ca Gracián. În plus Góngora este (ca și Donne) un poet de prim rang, pe cînd Marino nu posedă decît talentul unui inginer într-ale literaturii. Cert este însă că în Italia s-a conceput — rezultat al școlilor de epigoni ai lui Petraraca și Tasso — teoria modernă a poeziei a-logice: constatare care ni-l indică pe un alt martor principal al metaforismului „manierist", pe Matteo Peregrini (1595—1652) cu scrierea sa *Delle acutezze*, apărută în 1639, deci înaintea tratatelor manieriste ale lui Tesauro și Gracián. [2].

ȘAPTE IZVOARE

Cele șapte izvoare ale ingeniozității lirice sînt, după Matteo Peregrini, „incredibilul, echivocul, contrastantul (înșelătorul), metafora obscură, aluzia, agerimea, sofismul" [3]. Arta transpunerii (metaforismul) constă în „reunirea contrariilor" [4]. Se poate realiza lucrul acesta în multiple *„manicre"*. Sînt cunoscute cuvintele lui Corydon, cînd i s-a adus pîine neagră: „Nu-mi mai aduce, că-altfel — faci noapte!" [5]. Pentru a compune metafore izbutite, trebuie să ne îndepărtăm de „comun" și să căutăm „neobișnuitul" [6]. Pentru a găsi

[1] Cf. Ulrich Leo, *Torquato Tasso*, Bern, 1951.

[2] Bologna. Amănunte despre tratatiști într-un capitol special. Primele părți din această operă a lui Gracián au apărut în 1642, ediția completă abia în 1649.

[3] *Op. cit.*, cap. 6, pp. 90 urm.

[4] *Op. cit.*, p. 95.

[5] *Op. cit.*, p. 122.

[6] *Op. cit.*, p. 123.

metafore neobișnuite, ni se recomandă să utilizăm tabelele combinatorii. Se obțin astfel nenumărate posibilități. Trebuie să ne ferim însă de exagerări; altminteri cădem în greșelile „oratorilor asianiști" [1]. „Asianiștii" nu au păcătuit prin promovarea inventivității ludice, ci prin lipsa de măsură în practicarea ei [2].

Dar Matteo Peregrini era socotit de manieriștii înveterați au vremii sale, din pricina programului său de înnoiri prea blajin, drept înapoiat. Tocmai „exagerările" asianice, combătute printre alții de Cicero în favoarea stilului aticist, sînt considerate exemplare de către arhe-manieriștii din secolul al XVII-lea. Criticînd la asianiști preschimbările de cuvinte, figurile de sens *(concetti)*, poantate pînă la ininteligibil, abundența de metafore, încărcarea stilului, emfaza, obscuritatea, afectarea și căutarea, Cicero promova un nou aticism latin, stilul laconic al republicanismului „sănătos" [3]. Matteo Peregrini, reprezentant tipic al unei perioade de tranziție, mai rămăsese pe jumătate ciceronian. Tocmai de aceea, opera sa vădește cu deosebită pregnanță sciziunea, odată cu indicarea expresă a „asianismului". Aceasta pentru că, spre deosebire de Gracián, el i se mai opunea — cu timiditate,

[1] *Op. cit.*, p. 153.

[2] *Op. cit.*, p. 154.

[3] Cf. Gennaro Perrotta, *Disegno storico della letteratura greca*, Milano, 1958. Cicero a devenit purtătorul de cuvînt al unei autostilizări literare a Romei — conformîndu-se astfel, ce-i drept, unei imagini ideale a Aticii —, acțiune îndreptată împotriva „străinilor" din Roma, împotriva poeților, scriitorilor și oratorilor veniți din Africa și Asia. Lui Hegesias din Lidia (n. 240 î.e.n.) Cicero îi opune *„salubritas"* și *„sanitas"* ale atenianului Lysias (n. 445 î.e.n.). În timpul latinității ulterioare, „de argint", conformîndu-se unor curente spirituale noi, asianice, îi vom vedea pe Seneca opunîndu-se iarăși lui Cicero, pe Lucan lui Virgiliu, pe Iuvenal lui Statius. Complexitatea, subtilitatea, prețiozitatea și metaforismul ajung din nou la modă — împotriva latinității ciceroniene. Alexandria înregistrează o altă victorie asupra Atenei, fantezia — asupra *„mimesis"*-ului și a ulteriorului clasicism imperial curtenesc. Cf. și René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1947, pp. 433 urm.

ce-i drept, copleşit deja de victoria noii mode vechi.

„Cea mai importantă formă improprie a limbii este metafora." [1] Nu utilizarea metaforei e manieristă, ci metaforismul, adică înlănţuirea excesivă a metaforelor şi folosirea în mod special a metaforei „de opoziţie". Rezultatele unui asemenea *„metaforreggiare"* în operele unor poeţi diferiţi sau ale unor epoci diferite pot fi uşor deosebite. Nu dorim să ignorăm această diferenţiere, chiar dacă ne propunem să demonstrăm cu precădere continuitatea în timp a manierismelor *formale*. Wolfgang Kayser compară bunăoară versuri de Trakl cu produse lirice ale unor poeţi „baroci". El stabileşte pe bună dreptate că, în cazurile mai vechi, „au fost reunite într-un amestec, cu ajutorul raţiunii, două elemente independente, pe cînd (la Trakl) din fluxul incandescent al simţirii sau al viziunilor s-a născut o contopire care anulează autonomia elementelor şi creează din ele un tot nou — un al treilea element". O comparaţie între poeme bogate în metafore de Hofmannswaldau şi Hofmannsthal evidenţiază şi mai sugestiv, în interpretările lui Kayser, aceeaşi idee.

În ceea ce priveşte principiile manieriste *formale*, constatăm din nou: arta combinatorie manieristă, ca şi metaforismul manierist din toate timpurile, slujesc — în sensul unui gest primar intenţional — unei gestici „paralogice" a modalităţii improprii a limbii. E de înţeles că Goethe (în perioada sa „clasică") a respins în egală măsură metaforismul şi hiperbola [2]. Oricum ar acţiona potenţele sentimentale sau impulsurile „vizionare" în situaţii istorice sau împrejurări naţionale diferite, precum şi în cazul unor înclinaţii individuale diferenţiate valoric — nici un poet nu scapă de imperativul său de exprimare temperamental şi de gestica

[1] Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1956, pp. 119 urm.
[2] Kayser, *op. cit.*, p. 124.

respectivă, de la Calimah pînă la Éluard şi Gottfried Benn.

Gestica manieristă a vorbirii improprii a fost judecată în majoritatea cazurilor doar negativ. S-a trecut deseori peste faptul că pînă şi în beţia excesivă, chiar grotescă, de imagini — atunci cînd e vorba de o poezie valoroasă, lianele de imagini asianice izvorăsc şi ele dintr-un „spirit metaforic" elementar (Herder), dintr-o obsesie de exprimare primordială [1]. În chip asemănător, stilul ornamental grotesc în artă corespunde ritualurilor magice ale fertilităţii legate de străvechi divinităţi ale vegetaţiei, din care se trag „zeiţele lujerelor", cunoscute din istoria artelor. Ele sînt expresia unei „idei mitologice ornamentale" [2]. Asemenea motive pot vegeta parazitar, lăfăindu-se fără sens, precum — fie-ne permisă comparaţia — nişte buruieni, sterpe sub raport mitic. Cum se petrece fenomenul în istoria manieristă a artei pînă la *Jugendstil* şi la suprarealism, ne este cunoscut [3].

7. STĂVILIREA DEMONICULUI

LAUDA ECHIVOCULUI

În vremuri fără certitudini, în vremuri de criză, în vremurile unor dramatice răscoliri de orice natură — implicit deci în epoci de înaltă civilizaţie, ca în Alexandria sau în timpul domniei lui Hadrian, la apogeul Evului Mediu, în secolul al XV-lea burgund, în Florenţa lui Ficino şi în Roma lui Michelangelo, în deceniile dinainte şi de după Shakeaspeare, în romantismul european şi în secolul de la 1850 pînă la 1950— „neadăpostiţii", bîntuiţi de covîrşitoare viziuni, evadează, „găsindu-şi

[1] Cf. Ludwig Curtius, *Die Rankengöttin*, în *Torso*, Stuttgart, 1957, pp. 192 urm.
[2] *Op. cit.*, p. 196.
[3] Cf. LL.

eliberarea în imaginile plăsmuite de ei înșiși" [1]. „Astfel privită, opera artistului constituia răspunsul creator la provocarea conținută în descoperirea imensei — de necuprins în noțiuni — adîncimi existențiale." Esența imaginii — fără a ține seama de situațiile istorice ieșite din comun — „este întrepătrunderea dintre apropiere și depărtare" [2].

Căutarea aproape vicioasă a corelațiilor de către manieriști își găsește aici o explicație mai profundă. „Esența imaginii constă în echivocul ei lăuntric." Lauda echivocului ne este cunoscută din secolul al XVII-lea, epocă dintre cele mai subminate de primejdii din istoria Europei. „Echivocului imaginii (în genere) îi corespunde echivocul lucrului reprezentat în ea." [3] Reușita unei înfățișări a lumii ca lume de imagini: „Omul e dornic de aparență, neștiind să îndure nici ființa, nici neființa, el însuși fiind o făptură a aparenței". „Adevărul apare, dar în timp ce apare, se disimulează totodată în propria-i apariție." [4]

ADĂPOSTIRE ȘI NEADĂPOSTIRE

„În totalitatea a ceea ce există, nedisimularea e întotdeauna amestecată cu disimularea." [5] Mergînd pe linia acestei relații de bază ontologico-dialectice, putem stabili următoarele: aticismul și asianismul, respectiv clasicismul și manierismul sînt două modalități autentice și legitime de a înțelege existența. În cadrul amîndurora se petrece, în chip diferit, un proces de luminare și unul de învăluire. Pentru modul de înțelegere aticist-clasicist, existența se luminează într-o

[1] Cf. Wilhelm Weischedel, *Abschied vom Bild*, extras din *Erziehung zur Menschheit*, Tübingen, 1957.
[2] Weischedel, *op. cit.*, p. 622.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] Cf. Weischedel, *op. cit.*, LL, 188: în subcapitolul *„A fi" nu-i totuna cu „a fi astfel"* e citată cartea lui Wilhelm Weischedel, *Die Tiefe im Antlitz der Welt*, (Adîncimea în chipul lumii) Tübingen, 1952.

anumită direcție, învăluind însă implicit în întuneric o altă latură accesibilă numai modului de înțelegere asianico-manierist; și vice-versa. Urmînd pe Weischedel, putem apoi — fără a ne lăsa antrenați într-o inflație a sintezei speculative — să vorbim și în privința literaturii, chiar mai cu seamă în legătură cu ea, nu numai despre un raport de „hiasm"[1] între clasicism și manierism. Acum vom înțelege și mai limpede natura diferită a celor două poziții, cu toate coordonările ontologice: în clasicism, existența apare ca principiu a ceea ce adăpostește, ordonează, întemeiază, întruchipează; iar în manierism — ca principiu a ceea ce amenință, produce teroare, năruie și refuză adăpostirea.

Dar manierismul își are forma specifică a eșuării, după cum și-o are și clasicismul pe a sa: aici prețiozitate, clasicizare dincolo. Eșecul gîndirii manieriste începe chiar cu absolutizarea unui mijloc, a unui *medium* pentru perceperea existenței; astfel, între altele, cu supraaprecierea frenetică a imaginii în genere. Weischedel citează un pasaj din Fichte, care amintește în chip înspăimîntător de reducerea suprarealistă a existenței la automatisme ale imaginilor. „Nu este ființare... sînt imagini, și numai ele singure există ... imagini ... legate unele de altele prin imagini ale imaginilor ... eu însumi sînt una din aceste imagini; dar nu sînt nici măcar atît, ci numai o imagine confuză a imaginilor. Orice realitate se preface într-un vis minunat, fără o viață despre care se visează și fără un spirit căruia i se năzare visul; într-un vis care-și are continuitatea într-un vis despre sine însuși." [2] Filozoful idealismului romantic ia cunoștință de sine însuși ca de o asociere alogică de metafore. Pentru cel ce caută adevărul, metaforismul trebuie să devină, așadar, mereu mai discutabil, chiar dacă — determinat întotdeauna de epocă — va năzui, prin mijloace logice sau alogice, cu răceală intelectuală sau cu flacără

[1] Vezi nota de subsol 3 din p. 142 (n. t.)
[2] *Op. cit.*, p. 623.

vizionară, spre obscur. Ce s-ar putea însă dezvălui dincolo de imagini? Neantul, „incognoscibilitatea divinității ascunse“ [1].

Confruntarea plauzibilă a celor două gesturi originare se află, dintr-un nou unghi de vedere, abia la începutul ei. Hotărîtor din punct de vedere istoric e faptul că în aticism, „mesajul spaimei“, propriu mai cu seamă gîndirii mitice a popoarelor primitive, e netezit în mod „rațional ist“, pe cînd asianismul (în special în epocile preocupate de istorie) ... îi redescoperă pe primitivi, „încifrînd“ din nou imaginile lor despre demoni în mod „intelectualist“.

TEAMĂ ȘI MINCIUNĂ

Caracterul elementar mitic al metaforismului apare și mai evident printr-o scurtă referire la anumite forme pre-logice de existență ale omenirii. Ne întoarcem la vremuri în care limba, imaginea și gestul erau încă puțin diferențiate între ele. Un limbaj imagistic (oricare ar fi natura lui) se revendică, așadar, de la instincte primare, de la structuri impulsionale originare [2]. Se poate determina oare dacă bogăția sau, dimpotrivă, sărăcia de imagini se află mai aproape de origine, de absolut? Fapt este că metaforele corespund unei „nevoi de abstracțiune“. Ceea ce demonstrează că orice formă de spaimă cosmică produce, în situații de „criză“, o abundență, o inflație de metafore. Perioadele de tranziție periclitate duc la un metaforism obsesiv. Spaima te face „să descoperi analogii dintre cele mai ascunse între fenomenele înconjurătoare“ [3]. Astfel ia naștere — la așa-zișii primitivi — gîndirea magică. De aceea, „magismul“ limbii din epocile de înaltă civilizație este și el expresia unei spaime cosmice refulate. Mai cu seamă metafora devine forma de manifestare a unui gest originar de spaimă cosmică

[1] Meister Eckhart, *apud* Weischedel, *op. cit.*, p. 625.

[2] Cf. Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig, 1919.

[3] Cf. H. Werner, *op. cit.*

și a unui evazionism existențial analog. Dacă metafora e „minciună“, cunoscătorii popoarelor primitive știu că „teama inhibitoare“ „duce la nașterea minciunii.“ „Oriunde o eschivare psihică se arată eficientă, există posibilitatea dezvoltării minciunii.“ „Metafora cuprinde întotdeauna“, la „primitivii“ hăituiți de spaime cosmice, „un anumit element de minciună“ [1]. Materialul pentru dezvoltarea metaforei își are originea în concepția despre lume a pneumatismului. De aceea, încă la popoarele străvechi începe destrămarea cuvintelor și a legăturilor gramaticale în frînturi magico-iraționale. Iau naștere litere, cuvinte, metafore secrete — chiar și la popoarele primitive. Așa-zișii primitivi posedă „limbaje magice secrete“, cifrate. Se ivesc metafore magice. Crocodilul devine trunchi de copac, ochiul regelui devine piatră prețioasă, limba lui — o frunză; trupul lui — un pin; casa lui — un nor pe cer. Penisul devine șarpe; vulva — rod; actul sexual — a mînca; fecundarea — o „umbră care cade în mare“. În cîntecele popoarelor primitive se găsesc metafore „alogice“ precum: „ochiul tău se aseamănă cu genunchiul unei capre“, „buzele tale sînt asemenea bășicii unui pește“ [1]. Un om vestit e „un copac înalt“, un bogătaș — un „ochi uriaș“. Rubedeniile sînt „aprinzătorii focului“ [2].

Cercetarea limbajului imagistic al primitivilor duce la următorul rezultat: „Metafora este în forma ei primară o autoapărare *intelectuală* a individului“. Și mai hotărîtor este un alt rezultat al cercetării: „Metafora este produsul a *două* tendințe; al tendinței de a înăbuși o reprezentare sau un gînd, a căror expresie e tabu în sensul păcatului sau al primejdiei — și, pe de altă parte, al tendinței de a face totuși posibilă comunicarea printr-o

[1] Cf. H. Werner, *op. cit.*

[2] Cf. și J. Winthuis, *Das Zweigeschlechter-Wesen*, Leipzig, 1928.

selecție a limbajului“ [1]. Din nou se conturează, și în raport cu mijloacele de exprimare ale popoarelor primitive, două stiluri elementare.

INTELECTUALIZARE

„Intelectualizarea“ metaforei își are originea în *Poetica* lui Aristotel, Metafora rezultă din faptul că asupra unui lucru se transferă un nume aparținînd altui lucru. Acest transfer are loc de la gen la specie, de la specie la specie, sau prin analogie *(Poetica,* XXI). Urmează apoi o teorie a combinării cu ajutorul literelor care — după cum știm — a avut, prin intermediul lui Lullus și Kircher, o imensă înrîurire asupra „facerii“ poeziei, mai ales în epocile manieriste. Nu întîmplător Tesauro își intitulează estetica literară manieristă *Cannocchiale Aristotelico.* Un limbaj bogat în metafore este numit de Aristotel „enigmatic“ *(Poetica,* XII). Enigma se naște din „împreunarea“ unor lucruri imposibile. Aristotel îi admonestează pe acei critici care — opunîndu-se folosirii unor asemenea mijloace stilistice — se amestecă în treaba poeților (XXII), cere însă păstrarea unei juste măsuri. Metafora „țărmurile urlă“ (în loc de „zgomotoasele țărmuri“) este aprobată de el. Metaforele și cuvintele rare bine alese *(cultismo!),* toate aceste *maniere* ale scrisului, înnobilează stilul; ele nu se găsesc în limba comună. Inventarea de metafore noi e o dovadă de spirit, pentru că astfel te arăți în stare să descoperi „asemănarea dintre lucruri“. În cartea a treia a *Retoricii* sale (un fel de biblie a manieriștilor), Aristotel declară categoric: „Și în filozofie se face dovada unei neobișnuite agerimi a minții, întrezărindu-se o asemănare între lucruri foarte îndepărtate unul de celălalt“ (III, 11). Iată modelul pentru *„correspondencia“* lui Gracián, pentru *„accoppiare“* al lui Tesauro.

[1] Cf. H. Werner, *op. cit.*

În același capitol (III, 11) se găsesc și numeroase alte indicații practice pentru un stil „neobișnuit“. Se recomandă, în afară de metaforă, schimbările de litere, inversările de cuvinte ca „mijloc pentru a trezi uimirea“, omonimia, elipsa, hiperbola etc. Aristotel, cum am amintit mai sus, permite poeților multe lucruri pe care le-ar socoti greșeli în cazul oratorilor [1]. Dar tocmai acestea, licențele extreme pentru poeți și elementele criticate la oratori, se transformă — am văzut la manieriștii secolului al XVII-lea într-un instrument stilistic anti-clasic. Aristotel, legislatorul unui clasicism riguros în ceea ce privește istoria teatrului, a devenit, în istoria așa-numitei lirici intelectualiste a Europei, dascălul exemplar pentru promovarea unora dintre cele mai importante manierisme formale. Această „manieră“ a artificialului se interferează însă cu o „manie“ a artificialului“. *Maniera* vine de la *manus* (mînă), care dă, la figurat, *manu* = „de mîna omului“, „de mîna“, „prin artă“. *Mania* este derivată din grecescul *manía* = „furie, delir“. Conceptul de „manie“ corespunde cu ceea ce înțelege Giordano Bruno, în dialogul său anti-clasicist *Degli eroici furori* (1852) [2], prin *„furore“*: adevăratul poet disprețuiește „regulile“, este „inspirat“, găsește numai în sine totul, cînd intră în „delir“. Această estetică a „maniei“ se revendică de la „entuziasmul“ lui Platon și duce la o respingere a esteticii aristotelice — deși tocmai cu excepția „artificioșilor“ *topoi* retorici. Elemente aristotelice se amestecă astfel cu învățătura despre „demență“, propovăduită de Platon sub platanul de lîngă Ilissos. Iată și rădăcina unui alt *ductus* semnificativ al gestului manierist originar, cel fantastic și grotesc! Maniera metaforică devine manie metaforică. [3]

[1] Tesauro, *op. cit.*, pp. 169 urm.

[2] Ediție germană: *Heroische Leidenschaften und individuelles Leben*, în seria *Rowohlts Klassiker*, nr. 16, Rowohlts Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, Reinbek bei 1957 (nota red. germane).

[3] Cf. LL, pp. 233 urm.

Să privim acum cîteva vitrine cu metafore manieriste — din peisaje europene, ale trecutului și ale prezentului.

8. GONGORISM, MARINISM ȘI PREȚIOZITATE

INTRIGI INGENIOASE

Deformarea metaforei normal-clasice ajunge în gongorismul spaniol la o virtuozitate supremingenioasă. Referindu-se la literatura spaniolă din „romanticul *siglo de oro*", la Calderón și Cervantes, Friedrich Schlegel vorbea despre „imensa artificialitate, profunzime de gîndire și premeditare", despre „un labirint de intrigi ingenioase și fantastice vrăjiri, producînd într-o luxuriantă splendoare de culori florile cele mai nobile, cele mai încîntătoare, create vreodată de poezia romantică" [1]. Remarca este valabilă mai ales pentru Luis de Góngora (1561—1627) și urmașii lui pînă în vremurile noastre. Dincolo de virtuozitate, Góngora se distinge înaintea tuturor poeților manieriști ai epocii sale — alături doar de Shakespeare și John Donne — printr-o covîrșitoare forță poetică.

ZĂPADĂ ROȘIE

La el găsim, cu atît de multă vreme înaintea imaginii lui Éluard: „Pămîntul e albastru ca o portocală" [2], metafora „absurdă": „... Purpură albă ca zăpadă sau zăpadă roșie" *(Polifemo)*. „Izvoarele" devin „șerpi de perle" *(Soledades)*, „cocorii" scriu pe „hîrtia transparentă a cerului" „cu penele propriului lor forfot zburător" *(Soledades)*. Numai două exemple, acum, din abundența de metafore a lui Calderón: „Tăcerea mă lovește cu pietre". Semiramis, stingînd lumina: „Precum eu, ucigașă a luminii, întunecîndu-mă, urzesc întunecimi". Despre o fecioară, Góngora scrie că ar putea cu cei doi „sori (ochi) ai ei să abată seceta asupra Norvegiei și „albi Etiopia cu mîinile-i amîndouă" *(Soledades)*. „Pe cîmpuri de safir pasc stele" *(Soledades)*. Alăturăm un vers din Marino: „Caii soarelui pasc nutreț nepămîntean în grajdul cerului" *(Adone)*. La Góngora, păsările sînt „țitere cu pene" (Marino: „coconari zburători" sau „viori zburătoare"). Tot la Góngora, Invincibila Armada e „o pădure neliniștită" (corăbiile sînt construite din lemn). O tînără fată care doarme este un „cristal dormind". Plopul are „părul verde încărunțit"; „lebăda brună a Gangelui salută dimineața"; „aninul umblă să dezvăluie taine-n sat"; „Hymen plînge împreună cu doi topazi la porțile Răsăritului". Există un „fenix negru al memoriei". „Uimirea se holbează învăluită-n marmură". „Sînul de iarbă al pămîntului" se preface în „poala aspră a puhoaielor în prăbușire". Rîul este „un fluture" „dornic să moară în licărirea mării". Oceanul, „maestrul prea puternic al tuturor fluviilor, purtînd cununa spumei înverzite și de alge înălbite, se mișcă în supunerea încăpățînată a mersului de-a-ndăratelea". Plasele sînt „labirinturi înnodate din fire de in", iar marea un „ogor al valurilor". O insulă este „o broască țestoasă", ea înoată de milioane de ceasuri și nu poate ajunge la limanul „jucăușelor maree" [1].

[1] Dintr-o prelegere abia în zilele noastre publicată în revista *Hochland*, München, 1958, nr. V, pp. 451 urm.

[2] Din poemul cu același titlu. Antologia Guanda Franc., *op. cit.*, p. 220.

[1] Cu privire la Góngora, în contextul nostru: Ernst Brockhaus, *Gongoras Sonettendichtung*, Bonn, 1935; Lucien-Paul Thomas, *Etude sur Góngora et le góngorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, în *Mémoires de L'Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 1910, tom. VII; *Le lyrisme et la préciosité culliste en Espagne*, suplimente la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Halle, 1909; D. Alonso, *Góngora y la literatura contemporánea*, Santander, 1932, și *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935; Giuseppe Ungaretti, *Góngora al lume d'oggi*, în *Panorama dell'arte italiana*, Torino, 1950, pp. 591 urm.

Înţelegem acum de ce poeţii Spaniei contemporane văd în Góngora un precursor. García Lorca a scris un eseu celebru despre Góngora. Se spune acolo că Góngora dorea să-şi ştie „frumuseţea operei crescînd din metafora pură a unei realităţi cu adevărat tulburătoare, o metaforă dăltuită cu o minte de sculptor şi transpusă într-o sferă ireală". Metafora însă „uneşte două lumi opuse printr-un salt temerar, pe care-l săvîrşeşte fantezia". Novalis scria: „Nimic nu e mai poetic decît toate tranziţiile şi amestecurile poetice"; „contrastele sînt analogii inverse" [1].

CLEF BRILLANTE

Góngora a compus în 1615 un sonet despre El Greco [2]. O cheie (piatră funerară) din porfir dur — se spune la modul figurat — îl desparte de lume pe bărbatul care a lăsat moştenire naturii — arta, artei — ştiinţa, lui Iris — culoarea, lui Febus — razele, lui Morfeu — umbra. Acest sonet a fost tălmăcit de Jean Cocteau. Versiunea franceză îl apropie pe Góngora (şi pe Cocteau) de Mallarmé. Dăm numai primele două versuri în textul francez:

Ce bloc solennel, ô toi qui passes
cette clef brillante de porphyre ... [3]

Cocteau a mai compus (în 1953) un amplu poem despre „marele fiu al Córdobei". Omagiul implică un gongorism folosit în mod conştient. Metaforele alcătuiesc aceleaşi *„correspondencias"* ca şi cele ale „ciudatului străin" din Spania. Astfel: „Noaptea a sfîşiat porumbeii zilei", „orgoliosul refuz al capriciilor nisipului", „limpezimea a minţit, pentru a rămîne neînţeleasă" [4]. Preţiozitatea franceză şi cultismul spaniol îşi întind peste

[1] *Ed. cit.*, vol. III, pp. 14, 37.
[2] Cf. *Obras completas*, Madrid, 1951, p. 502.
[3] Jean Cocteau, *Poèmes*, Paris, 1956, p. 215.
[4] *Op. cit.*, p. 212.

secole nu făclia lui Lucreţiu, dar cea a lui Hegesias şi Calimah. Góngora a murit cu mintea înnoptată. Spiritul lui, care ştia să întunece lumina, s-a scufundat încă din timpul vieţii în misterioasa enigmă. Era o fire saturniană şi, ca şi Pontormo, unul din cei mai melancolici realişti printre manieriştii Europei, un maestru al formei ca şi Calimah, un mare poet al cărui destin straniu este de a nu fi înţeles — cine ştie — decît de poeţi. Lui i se potrivesc cuvintele lui Cocteau dintr-un poem închinat lui El Greco [1]: „În adînc, într-un obscur amestec de liturghii, a smuls de pe aripi de îngeri pucioasa" [2].

UN PAGANINI AL „LIRICII"

Góngora a trăit din 1561 pînă-n 1627, Shakespeare din 1564 pînă-n 1616, John Donne din 1573 pînă-n 1631, Marino din 1569 pînă-n 1625. Góngora e cel mai vîrstnic, deşi s-a născut doar cu puţini ani înaintea celorlalţi. Adîncindu-ne în opera lui Marino, intrăm într-o altă lume, chiar dacă dăm mereu peste aceleaşi „manierisme" formale. Ceea ce la Góngora e intensitate, acuitate, concentrare, distilare devine la Marino — avangardistul *par excellence* al Europei acelei vremi — provocare, *commedia dell'arte* lirică, virtuozitate. Marino este un Paganini al liricii italiene. Multă vreme a fost subapreciat, mai ales în Italia însăşi. Benedetto Croce a năruit ultima minusculă rămăşiţă a faimei sale europene. Arhinapolitanul nu mai e citit azi [3], pentru că scrie în istoriile literare că opera lui nu e decît un simplu clinchet de cuvinte, că n-are nici morală, nici

[1] *Op. cit.*, p. 220.
[2] Notabile şi cuvintele lui Lautréamont: *„Le gongorisme métaphysique des autoparodistes de mon temps héroïco-burlesque"*, *op. cit.*, p. 379; vezi şi: Lautréamont, *Oeuvres complétes*, ed. M. Saillet, Paris, 1963.
[3] O contrazicere grăitoare a părerii lui G. R. Hocke despre receptarea lui Marino în Europa contemporană este un volum din seria „Orfeu" a editurii Univers: *Giambattista Marino, Florilegiu*, Cuvînt înainte, tălmăcire şi note de Leonid Dimov, apărut 1976. (n.t.).

religie, nici opinie politică, că ar fi fost doar unul din numeroșii poeți pierde-vară ai Europei, deși fără vigoarea trăirii și verva autentică ale lui Villno [1]. Toate acestea sînt pe cît de adevărate, pe atît de cronate. Marino a îmbogățit limba italiană. A salvat, într-un anumit sens, „Antichitatea". Pe cînd, în umanismul tîrziu, Antichitatea a servit frecvent la autojustificarea unei platitudini pedante, Marino a răsturnat-o literalmente, a săvîrșit o autentică „reversiune" istorică (reversibilitate!). Marino, desigur, nu este o fire aristofanică. Dar el a descoperit, pentru epoca dintre Renaștere și baroc, că „Antichitate" nu înseamnă numai solemnitate, gravitate și grandoare. El a revitalizat neînfrînatul impuls ludic al grecilor și autopersiflarea romanilor, a făcut-o cu o cuceritoare stăpînire a artei literare, chiar dacă nu tot ce a scris satisface exigențele cele mai înalte. Poziția lui poate fi numită o tipică „situație de avangardă". Marino mai are și un alt merit. El a contribuit la salvarea Europei de căderea într-un fariseism pseudo-moral. Croce și urmașii săi, condamnînd mereu și iarăși „senzualismul" panerotic al lui Marino, nu au înțeles încă, în mod evident, că el a exprimat și sub acest aspect epoca sa de răscruce, trăind într-un anumit sens în viitor ca și în trecut: a depășit închistările ascezei medievale și a luat în rîs, anticipînd, noile înțepeniri ale formelor de societate baroce. Într-o scrisoare adresată poetului Giro-

[1] Marino a fost condamnat în 1598 la închisoare. Sedusese fiica unui negustător bogat care a murit în urma avortului. Cu toate acestea a putut deveni mai tîrziu, la Roma, membru al anticlasicei *Accademia degli Umoristi*. În 1603 se află în serviciul cardinalului Aldobrandini. În 1611 a cunoscut din nou — pentru calomnie și încurcături amoroase — închisoarea. În 1615 e invitat — datorită gloriei sale crescînde — la Paris, de către Maria de Medici, văduva lui Henric al IV-lea. Este favoritul lui Ludovic al XIII-lea. În 1623 părăsește — ajuns celebru — capitala franceză. Roma îi face o primire triumfală. Urmează mutarea în orașul său natal, Napoli. I s-au acordat înalte onoruri. În 1625 a murit la Napoli, punct de intersecție dintre cultura antică, spaniolă și italiană al Grecie Magna.

lamo Prato, Marino scria: „Pretind a cunoaște mai bine regulile decît toți pedanții, dar adevărata regulă e aceea de a ști să spargi la timp tiparul regulei, de a te apropia așadar de gustul vremii, de gustul secolului" [1]. În continuare, cîteva ilustrări ale artei sale combinatorii metaforice.

ATOM SONOR

Giambattista Marino scrie: „odihnă obosită", „nebunie voluntară", „folos dăunător", „spaimă îndrăzneață". Găsim la el balete întregi de asemenea oximoroane. Metafore: Marino numește trandafirul „ochiul lui April" sau „pocal de rubin", „surîs al iubirii, zîmbet din ceruri". Despre privighetoare: „își revarsă tremurătorul, fragilul suflet, vrăjitoarea pădurilor, te întrebi cum e cu putință ca o asemenea minusculă făptură să fi strîns atîta forță în vine și oase". Ea este un „atom sonor". Despre o pădure deasă, Marino spune că în ea „mucegăiesc umbrele". Soarele e înfățișat cu deosebire „convulsiv". El este „călăul care retează capetele umbrelor cu seceri de raze" [2].

Se relevă o nouă trăsătură: *sonorità*. Ea corespunde în mod logic noului *colorismo* în artele plastice manieriste, pe care Marino le iubea. „Cu un lătrat răgușit, valul mușca din țărm" [3]. Talazurile sînt „Alpi înspumați". Trandafirul = „gloria familiei înmiresmate" sau „haina Aurorei". O măiastră combinare de versuri pe tema, aflată la mare preț, a lui Narcis: ea iubit, el iubită, ger și arșiță, săgeată și țintă totodată, arc și arcaș. Păunul „trage după sine o grădină". Dragostea este un

[1] Cf. *Lettere del G. B. Marino*, Veneția, 1673, p. 32.

[2] Cf. *Opere scelte di G. B. Marino e dei marinisti*, Torino, 1954, și *Marino e i marinisti*, Milano, 1954 (a cura di G. G. Ferrero).

[3] Toate exemplele ce urmează sînt date de G. R. Hocke într-o traducere proprie (aproximativă) din *L'Adone* (cuprinsă în *Marino e i marinisti, op. cit.*).

În *Florilegiul* citat, Leonid Dimov nu traduce din *L'Adone (Adonis)* decît prima jumătate a Cîntului VIII (*op. cit.*, pp. 10—47 și 94—95). *(n.t.)*.

„monstru modern". În dragoste, poemul este o „dulce nadă", iar falusul o „pușcă". „Gloria iubirii" este „atingerea ultimei ținte" și „intrarea în port a corăbiei". „Cheia amoroasă deschide poarta." „Sărutul se stinge într-un mormînt de rubin întunecat." [1]

Dar iată și cîteva exemple „mai lirice": „privighetoarea, sirena pădurilor, preschimbă o unică limbă în o mie de sunete". Privighetoarea e „suflare înaripată". Despre o fîntînă cu mai multe cupe: „apa împărțită e lacomă de sete" [2]. În treacăt fie spus: în *L'Adone* (XV, 11) se găsesc trei octave amintind frapant — chiar dacă în sensul unui „schematism" mai succint — de „Plimbarea din duminica de Paști" din *Faust*-ul lui Goethe.

POETUL CA ACROBAT

Marino prețuiește metaforele acrobatice. El compară acrobatul, dansatorul pe sîrmă, cu un Dedal săltînd din turn în turn într-un spațiu al demenței (*„Qual Dedalo novel da torre a torre"*). E limpede: Marino se simțea el însuși un acrobat liric. Iubea dansul și literatura. Ambele erau pentru el o *„geometria meravigliosa"* [3] Acrobat și explorator al labirintului! Și aici ne aflăm în fața unei *conección de los extremos*, cum avea să scrie Gracián cu 19 ani mai tîrziu în tratatul său, atît de des citat aci [4].

[1] Referitor la oximoroanele lui Marino despre dragoste, vezi și LL, p. 308.

[2] Octava lui Marino i-a servit lui C. F. Meyer drept model pentru poemul său despre fîntîna romană. Cu privire la „manierism" în scrierile lui C. F. Meyer, cf. Robert Mühler, *Dichtung in der Krise*, Wien-München, 1951. Mai cu seamă studiile: *C. F. Meyer und der Manierismus* și *Narziss und der phantastische Realismus*. Cercetări care revin în întîmpinarea vederilor noastre despre o continuitate atemporală și nelimitată de școli literare a exercițiului de artă manierist.

[3] *Op. cit.*, p. 302.

[4] *Op. cit.*, p. 43. Celelalte pasaje citate din *L'Adone* al lui Marino, în succesiunea lor după textul: *Marino e i marinisti, op. cit.*, pp. 50, 68 urm., 76, 94, 172, 174, 226, 112, 114, 203, 292, 302.

Marino a creat o școală — cu James Joyce și Apollinaire. Avangardiștii și tratatiștii din Europa acelei vremi vedeau în el pe *„poeta"* prin excelență (Tesauro ca și Gracián). Epigonii lui s-au denumit curînd „marinești". Azi ei sînt — în mai multe cazuri pe nedrept — dați uitării. Iată cîteva nume: Macedonio, Murtola, Balducci, Achillini, Preti, Basso, Artale, Lubrano. [1]

Metaforismul lor capătă trăsături paranoice. Poezia devine o asociere turbulentă a tuturor celor opt modalități metaforice, un vîrtej „maniac" de imagini și hiperbole.

Ochelarii sînt pentru Giacomo Lubrano (1619—1693) „o hiperbolă a ochilor" [2]. Licuricii devin „aținători ai umbrelor", ei prefac „zborul în rază", datorită lor „înflorește întunericul". Sînt niște „torțe rătăcitoare" [3]. Cedrii se preschimbă în „frenezii rurale", în „deliruri ale miresmelor" [4]. „Peștele torpilă" este „o sincopă vie", „exalînd reci epilepsii".

Natura se configurează ca o beție imagistică; și tocmai Lubrano amintește, cu sonetele sale „extremiste", de unele expresionisme contemporane. La concetățeanul napolitan al lui Marino, vitalismul acestuia este, în toate sensurile, exacerbat „asianic", dizolvat în fantastic. Un superb exemplu este poemul său despre „Miraje în fața Siciliei" [5]. Aici, imaginile cresc în temeritate „a-logică", întrucît renunță la elementele de legătură (acel „precum" de care aveau oroare și marinștii). Între Scylla și Caribda, Lubrano se înfioară. Îl bîntuie viziuni istorice, năluciri de orașe scufundate, crîmpeie din trecut. Față-n față cu strîmtoarea împovărată de destin, îi vine în minte o „magie parastihică". O culme a manierismului literar italian — ca Monsù Desiderio în istoria artei [6]. „Magie parastihică"? *Parastihon* este tot-

[1] Cf. *Marino e i marinisti, op. cit.*

[2] *Marino e i marinisti, op. cit.*, pp. 10, 34.

[3] *Op. cit.*, p. 1036.

[4] *Op. cit.*, p. 416.

[5] *Op. cit.*, p. 420.

[6] Cf. LL, pp. 164 urm.

una cu *acrostihon*, adică (în elină): început de vers, literă inițială a unui vers (poem la care literele — sau cuvintele — inițiale ale versurilor sau ale strofelor, citite în succesiune, alcătuiesc un cuvînt, un nume sau chiar o frază). Tehnica acrostihului (parastihului) a fost deseori folosită în lăcașurile oraculare grecești [1]. Istoria universală se recompune așadar, în viziunea lui Lubrano din fața Scyliei și Caribdei, în formă de acrostih. „Suflarea informă" a lui „Proteus, cel cu o sută de chipuri" împreunează, „învîrtejindu-le", faptele trecutului. O „cosmopee" uluitoare se dezvăluie într-un nor: „smîrcuri" dansează într-o „nestatornicie luminoasă". „Bărci de aur atîrnă de malurile peruviene", pe spatele Amfitritei, regina mărilor, „joacă mănunchiuri de meteori în extaz". Totul „se transformă" în fața Scyllei datorită Circei, sub „umeda tiranie" a „apei și norilor"; dar apoi, curînd, se ivește „captivitatea" Mării tireniene, coasta bogată în palmieri, fascinînd „cu apocrife cătușe de argint tăcut". Una din cele mai frumoase poezii ale marinismului! Ea îl așază pe Lubrano în rînd cu Rimbaud.

CAVALERUL ÎNSETAT DE SÎNGE

Sîntem nevoiți să ne luăm rămas-bun de la peisajele de limbaj ale lui Lubrano. Alții cer cuvîntul. Giuseppe Artale! Un poet și un „cavaler", afemeiat și scandalagiu, bețivan și bătăuș, poreclit în Germania, pe cînd își făcea acolo veacul și mendrele, „cavalerul însetat de sînge" (n. 1628). Artale seamănă — abstracție făcînd de nas — cu Cyrano de Bergerac. Dar el vădește mai puțină frenezie retorică decît melancolie viciată de metafore. Și el a scris o poezie care merită să fie smulsă uitării, despre „iubita la jocul cu zarurile". Zarurile se preschimbă în „oase", „țipînd strident" cu „negre note". Ea, iubita, „pierde cu

[1] Cap. I și Tesauro, *op. cit.*, despre mistica literelor în mesajele oracolelor delfice.

zilele", „trăiește cu orele și moare doar cu clipele". Și ce e Cleopatra? „Un șarpe a răpit-o unui vultur". Există un vers al lui Artale care amintește iarăși de Pontormo: *„E cosi va a chi le sue mete eccede/ Sol col formar chimerizzando un ente"* (Și astfel cel ce-și depășește ținta, / Rămîne doar cu plăsmuirea ființei). Așa se întîmplă cu cei mai buni poeți manieriști. Cei autentici dintre ei sînt fii ai lui Saturn. *„Qui fra quelli che sono, io non sono io"* (Printre cei ce sînt aici, eu nu sînt eu). Artale cunoaște pierderea propriei identități, asemenea poeților „moderni". El se resemnează în *„notturno dì"*, în „ziua noptatică" [1].

ÎN OGLINDA SECOLULUI AL XX-LEA

„Balustradă de vînt răcoritor", „viața — o stîncă plină de strigăte" — asemenea imagini se găsesc în opera poetului contemporan italian Giuseppe Ungaretti, traducător din Shakespeare și Góngora. Opera lirică a lui Gabriele D'Annunzio abundă în metafore cultiste și prețioase. D'Annunzio se arată maestru și în strălucitoare metonimii — în uluitoare jocuri de cuvinte. Mult mai „modern"

[1] Cea mai detaliată istorie literară a secolului al XVII-lea italian este *Il seicento* de Antonio Belloni, în *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano, 1929. Admirabilele eseuri ale lui Benedetto Croce despre literatura italiană din secolul al XVII-lea, mine de aur ale poeziei europene căzute în uitare, rămîn întotdeauna stimulatoare din punct de vedere tematic. Criteriile sale în ce privește „barocul" sînt, ce-i drept — datorită esteticii raționaliste a acelui *„buon senso"* — aproape întotdeauna negative. Operele sale fundamentale: *Età barocca in Italia*, Bari, 1953, și *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, 1948. Cf. și Antero Meozzi, *Il secentismo europeo*, op. cit. Îl citează pe Menéndez Pidal: *„Culteranismul* a existat în toate timpurile și în toate literaturile" (p. 42). Criteriile sale corespund școlii lui Croce. Mai larg în vederi se dovedește în subtilele-i cercetări C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, 1940, și *I lirici del seicento*, Milano, 1936. O bogată bibliografie despre *seicento*, mai cu seamă în opera lui Belloni, de asemeni F. Baldensperger, *Bibliography of Comparative Literature*, North Carolina Press, 1950, pp. 394—448, 728 urm. Se adaugă des citatele opere ale lui Mario Praz despre *seicento*, cf. LL și capitolele următoare.

este unul dintre cei mai dotați poeți ai Italiei de azi, deja pomenitul Edoardo Cacciatore. Din poemul citat, *La restituzione*, pe cît de straniu pe atît de profund, măcar cîteva exemple încă: „Realitatea se scurge ca o ceară lichidă". „Telefonul din perete — ultim membru amputat". „Mîinile sînt un for", „moartea — un chiromant". „Cerul are cheaguri de sînge". [1]

PREȚIOZITATEA

E oare cu putință să apreciem cum se cuvine farmecul creației manieriste la diferite națiuni — ținînd seama de ubicuitatea iscusințelor formale, dar mai ales de bogăția în nici un chip reductibilă a individualităților? Iată un demers dificil, mai cu seamă cînd tinzi să stabilești caracteristicile comune, fără a ignora, totodată, particularitățile. Dar avem credința că acel parfum unic — misterul irepetabilei note personale — rămîne sesizabil și raportat fiind la o colectivitate literară, tocmai în cazul „manieriștilor"; trebuie doar să citim metaforele în locul teoriilor.

„Prețioșii"! Franța nu se poate lăuda — în epoca nemijlocit precedentă clasicismului ei menit să cucerească lumea — cu un Góngora, dar posedă o serie de *poetae minores*, a căror valoare este abia acum pe cale să fie înțeleasă. [2] Într-o analiză magistrală, René Bray a stabilit filiația prețiozității Evului Mediu pînă la Mallarmé și pînă în prezent [3]. Fapt este că o anumită tradiție a poeziei franceze — care, pornind de la Maurice Scève, trece prin Du Bartas, Desportes și cercul de la Hôtel Rambouillet, pentru a ajunge la Verlaine, Valéry și suprarealiști — este resimțită ca „prețioasă", în sens „manierist"; în artă se impune paralela cu manierismul specific școlii de la Fontainebleau, dar și cu gravurile grotești ale lui Callot.

[1] Cf. LL, p. 373 (Referiri bibliografice); vezi și Partea întîi a vol. ns., p. 59 — „De la Z la A și de la A la Z."
[2] Jean Rousset, *L'âge baroque en France*, Paris, 1954.
[3] René Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris, 1948, și Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957.

Un metaforism strunit cu rafinament este caracteristic și prețioșilor francezi. Metafora slujește în egală măsură atît disimulării cît și subtilității, mai cu seamă în deceniile dintre 1580 și 1630. Metafora prețioasă, deseori subapreciată ca importanță, nu-și pierde nici în răsfățurile jocului caracterul demonic. Aspirația spre eleganță, spre grație este o modalitate specifică a ingenioasei re-construiri a lumii în epocile de criză. Metaforismul pastoral sau artificiozitatea saloanelor manierate reprezintă chiar una dintre cele mai fascinante formule întru depășirea spaimelor. Des-demonizarea lumii se relizează aci printr-o demonie metaforică sublim-jucăușă. Iarăși cîteva exemple:

O însumare manieristă (metafore de analogie) găsim la Langier de Porchères (1566—1653): fulgerele sînt „ochi, zei, ceruri, sori". „Oglinda" devine „consilier al grațiilor", obrajii — „tronuri ale pudorii". Un melancolic are un „suflet noptatic". Dragostea e un „concert de disonanțe" și „un labirint al trupurilor". Prețiozitatea franceză creează o agreabilă grădină labirintică din jocuri de cuvinte metaforice. Apar tezaure de miracole și dicționare ale prețiozității [1]. François (Binet), de pildă, laudă tot ce e straniu, vetust, greu de înțeles, hieroglific, și pune în gardă față de firesc [2]. Dar, în comparație cu purul joc de societate lingvistic practicat de prețioși, cu mult mai interesanți apar cîțiva poeți francezi preclasici, dintre care în primul rînd Jean de Sponde [3]. La acest manierist, „saturnian" și el, descoperim elemente ce sar impetuos dincolo de hotarele prețiozității, găsim semnele unui *ductus* — deloc numai capricios-monden — al gestului de

[1] Desaccords, *Bigarrures*, Paris, 1586; René François, *Essay des merveilles*, Paris, 1639; Théophile Gautier, *Les grotesques*, Paris, 1833.
[2] *Op. cit.*, p. 459.
[3] Rousset, *op. cit.*

exprimare manierist. Din nou — ca în toate cazurile de îmbinare între manierismele formale și gîndirea manieristă genială [1] — ne amintim de Baudelaire, mai ales cînd se ivește o astfel de „metaforă paralogică": „Carnea emană aroma dulcelui fruct al plăcerii prezente / Spiritul trăiește numai prin unica speranță în cei absenți".

BOUL DE PE TURN

Ne vine în minte lumea „grotescă" a lui Callot sau a lui Baudelaire, citindu-l pe unul dintre cei mai interesanți poeți preclasici ai Franței secolului al XVII-lea: Théophile de Viau. Aici ne întîmpină „un văzduh bolnav de catar", „ochiul cerului în lacrimi, orbit de vederea pămîntului" [2], spaimele „plictisului fără sfîrșit" [3], apoi însă și un „montaj" a-logic, demn de un Arcimboldi: „Un rîu urcă muntele, / Un bou pe turn, / Sînge curge din stîncă, / Un șarpe se împerechează cu o ursoaică. / Sus pe vechiul turn / O viperă sfîșie un vultur, / Flăcări dogorăsc în ghețuri. / Soarele se înnegrește. / Luna o văd prăbușindu-se. / Pomul acesta își părăsește lăcașul" [4].

Nu se cade să uităm în enumerarea noastră pe cel mai abstrus *poète hétéroclite* al Franței secolului al XVII-lea: Louis de Neufgermain (cf. Partea I). Într-un poem adresat unei Mademoiselle Dinton, se spune: „*Dame harmonie c'est Dinton / Son luth faisant dre lin din din. Sonné sonnets, et sansonné. / O, qui par sa forme sphérique...*" Lautréamont (*op. cit.*, pp. 18 urm.) salută — în secolul al XIX-lea — „bătrînul Ocean" ca pe un „mare celibatar". Pentru Lautréamont, polipul de mare are „o privire de mătase". Aceasta va fi fost metafora ce l-a impresionat pe Salvador

[1] *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, *op. cit.*, pp. 323 urm.
[2] *Oeuvres poétiques*, Paris, ed. 1951, p. 35.
[3] *Op. cit.*, p. 55.
[4] *Op. cit.*, p. 165.

Dali, cînd s-a decis să picteze un „portret imaginar" al genialului precursor al suprarealismului.

Paul Éluard preia în a sa *Première anthologie vivante de la poésie du passé* [1] „descrierea himerică a unei ființe raționale meșterită din piese de recuzită" (1713) a abatelui Claude Cherrier. De aici, din pricina intraductibilității metonimiilor cunoscute nouă (din Partea I) — dăm spre exemplificare numai primele versuri: „*Il a un corps de garde, / des membres de période, / une tête d'armée, / une face de théatre, / des traits d'arbalète*" etc. Iată o afinitate electivă cu *disegno fantastico* al lui Zuccari, cu *bizzarie*-le lui Bracelli [2].

În secolul al XX-lea găsim aceeași tehnică a reversibilității metaforice la Morgenstern, Apollinaire, Arp, Enzensberger, Antonin Artaud și mulți alții [3]. E semnificativ faptul că Éluard vede alți autori manieriști exemplari ai tradiției franceze în Du Bartas, Desportes, Sponde, Chassignet, D'Aubigné, Théophile de Viau, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac.

Estetica reunirii celor disparate devine un anticipat eveniment „suprarealist". Rețeta lui Lautréamont: „Frumusețea este întîlnirea întîmplătoare, pe o masă de operație, a unei mașini de cusut cu o umbrelă" [4] este aplicată *avant la lettre*. Poemul lui Théophile de Viau îl știu pe dinafară majoritatea suprarealiștilor de azi — alături de teribila formulă a lui Lautréamont.

ANTIQUES VOCALES

„Moderniștii" din Paris — de la Apollinaire, sau Ivan Goll, pînă la Paul Celan — cunosc tehnica metaforei paralogice și pe „dinăuntru". În această nouă suită de poeți, laurii precursorului-epigon i se cuvin lui Apollinaire. Caracterizarea nu se vrea nicidecum polemică. Dimpotrivă! Revelația

[1] Paris, 1951, p. 303.
[2] Cf. LL pp. 201 urm.
[3] Cf. Partea I-a.
[4] Cf. LL, Introducere în loc de Prefață, p. 39.

continuității manieriste e menită să trezească în noi un simț al absconsității din istoria spirituală a Europei și să ne dăruie bucuria de a fi avut strămoși întru spirit: caracterul academic al anti-academismului ne demonstrează că forța demonismului formal care stăpînea vechile culturi acționează și acolo (sau *tocmai* acolo) unde se sfarmă închistările formale într-o creatoare *„furore"*.

Apollinaire, deși nu era atît de „cult" pe cît s-a crezut, cocheta cu ipostaza de alexandrin. Iubea „les *antiques vocales*", căuta la buchiniștii de pe malurile Senei cărți rare, mai ales din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, cu precădere erotice. De cărțile pornografice, pe care le-a scris sub pseudonim, pomenește aluziv chiar critica franceză, pe cît de pudic posibil. Și lui Apollinaire îi erau dragi — precum pe vremuri cultiștilor — miturile rare și toate acele figuri de stil retorice condamnate ca erori de către aticiști, dar și romantismul „ironic" în maniera lui Brentano și Heine. Metaforismul său, stimulat mai cu seamă de Rimbaud, îl ispitește spre un cocteil verbal, ale cărui ingrediente sînt de neconfundat. (De ex.: „O ploaie violentă piaptănă fumul", „obosiții mei ochi lîngă via sîngerîndă", „gîfîiala trufașă a-nsîngeratelor agrișe", „soare negru". „Într-un pîntece despicat am dat peste patru I-uri, patru O-uri, patru D-uri". „Turnul Eiffel, păstor al podurilor" [1] etc. *Alchimie du verbe* a lui Rimbaud! Metaforele paralogice — în accepția unor Tesauro și Gracián — sînt frecvente aici („moschee" în loc de „fabrică", „școală de tobe făcute de îngeri", „un salon în adîncul unui lac" etc. [2] Să recapitulăm: pentru Rimbaud, acestea sînt *„sophismes magiques"*. Îl credem pe Apollinaire cînd își afirmă inspirația spontană. Cercetări recente demonstrează, ce-i drept, că el își corecta (în sensul acelei „faceri" recomandate de Tesauro) ideile spontane

[1] Cf. Guillaume Apollinaire, *Textes inédits*, Paris, 1952, pp. 75, 83, 85, 99.
[2] *Op. cit.*, p. 201.

într-un chip memorabil. Își obscuriza deliberat poemele automate, luînd versuri din diferite poeme și combinîndu-le între ele. Un colaj [1] ingenios, mixtură extremă a disparatelor, amintind de imaginile arhitectonice ale lui Monsù Desiderio! Căutarea, încercarea este așadar, în sensul încifrării, mult mai voită la Apollinaire decît la Rimbaud, corespunzînd mai curînd ingenioasei arte combinatorii a acelorași Tesauro și Gracián. Apollinaire avea un temperament meridional. Nu era deloc un „mistificator" cînd aspira la *inganno* în lirică. Dealtfel, un comentariu de asemenea extindere n-ar avea sens, dacă el n-ar fi un poet atît de important, din scrisul căruia s-au hrănit pînă azi aproape două generații. Trebuie doar să dobîndim o idee clară despre ascendența sa literară: el se numără printre arhe-manieriștii asianici — avînd, ce-i drept, un sentiment al tradiției mai degrabă intuitiv decît inițiat. Nu trebuie să ne mire că Apollinaire, care voia să fie atît de „modern", vorbea deseori cu iritare despre confuziile „modernismului" de ultimă oră.

Alte exemple de metafore și de combinatorism lexical din literatura franceză contemporană: *L'agile / Achille / Mutile / La ville / Du pâmé / Priam* (Alfred Jarry). *Il passe sur automobiles / Comme sacs à loto mobiles* (Max Jacob). „Pămînt" = *„madrépore"* (coral stelar) *„des morts"* (Pierre Jean Jouve). „Împletitura noastră amoroasă e aidoma cu literele încrustate pe-un copac". Îmbrățișare = „caracatiță îndrăgostită, făcută din brațe și picioare" (Jean Cocteau). „În golurile ferestrelor grele de tăcere" și — de-a dreptul marinist — „Întreaga lume-atîrnă de purii ochi ai tăi / tot sîngele-mi se scurge în a lor privire". „Pămîntul e albastru ca o portocală". „Noi am făcut noaptea". „Călătoresc în ochii tăi". „Deșarta scoică a patului meu". „Pe zidurile plictiselii mele scriu numele tău" (Paul Éluard). [2]

[1] *Textes inédits*, *op. cit.*, p. 101.
[2] Din *Nuova poesia francese*, antologia Guanda, Bologna, 1955, pp. 5, 25, 34, 146 urm., 217 urm., 228, 236.

NEO-MARINISM

Franța, în frunte cînd e vorba de avangardism, este prima țară europeană care i-a descoperit pentru contemporaneitate pe Marino și pe mariniști [1]. S-a tradus din Marino, Dotti, Lubrano etc. Marino apare „supradimensionat" (cum se spune într-o prefață a lui Rousset), iar Lubrano e *„admirable"*. Surprinzător e însă un fapt: datorită traducerilor în franceză, marinișții — din nou la modă, după 350 de ani — dobîndesc o neașteptată suplețe și eleganță, cantilena lucidă a unui Mallarmé. Din poemul lui Lubrano, pomenit mai sus, măcar cîteva versuri, mărturie acestei noi *tournure* franceze: *„Les angles d'incidence / mésurent les perspectives de ces tours." „La native beauté de cédres fanatiques". „Un Vertumne navigateur / débarque sur les rives des Pérous de forêts dorées".*

9. DEFORMĂRILE LUI SHAKESPEARE

PERSPECTIVISM LINGVISTIC

„Chiar în sfera metaforicului, omul rămîne orientat către un element propriu. Orice parabolă are nevoie de raportarea la o ființă. În mișcarea simetrică de *oglindire* parabolică reciprocă a tuturor lucrurilor, realizată prin limbă, ceea ce pentru noi capătă prezență nu e nulitatea oglindirii nimicului, ci, într-adevăr, o succesiune de entități." [2] Metaforismul manierist, capabil uneori să dezlănțuie un dans al nălucilor verbale, ce nu mai închipuie decît palide răs-frîngeri ale lumii, știe altădată să lumineze într-o străfulgerare frînturi ale primordialului. Nicăieri această

[1] Cf. numărul special din *Cahiers du Sud*, Marseille, 1955, nr. 332.

[2] Cf. Karl Jaspers, *Philosophische Logik. Von der Wahrheit*. München, 1947, p. 399.

dilemă modernă nu apare într-o atît de covîrșitoare măreție ca în universul de cuvinte creat de Shakespeare. Poezia engleză, de la Shakespeare la Crashaw, reprezintă, sub multiple aspecte, o culme a manierismului european în sens creator. Cum am mai arătat, Anglia a rămas în bună măsură ferită de rătăcirile baroce ale manierismului. În secolul al XVIII-lea, poezia anti-clasică — opusul deci a ceea ce numesc englezii poezie augusteană — n-a depășit nivelul mediu decît în Spania și în Anglia.

MELANCOLICĂ NECHIBZUINȚĂ

Reamintim hora oximoroanelor imaginată de Marino întru lauda iubirii, de pildă: „Lynx orb, Argus cu ochii legați, moșneag sugar și prunc bătrîn", „etern abis de *discordie concordi*" [1]. În *Romeo și Julieta*, iubirea este „melancolică nechibzuință", „joc grav", „fum luminos" și „văpaie rece", „somn veșnic treaz" și „ură plină de dragoste" [2]! Dar în titanica irumpere a pararetoricii în literatura europeană care (păstrînd instrumentarul retoric) a fost opera lui Shakespeare — asemenea metafore mai sună, totuși, convențional. E adevărat că ele sînt rostite în clipe de supremă emoție — Julieta, ascultînd relatarea doicii despre moartea lui Romeo, dar apoi se întîmplă la Shakespeare o stranie (Tesauro ar numi-o „demență") deformare. Pentru a revela un strat sufletesc mai adînc, pentru a trece la un alt plan existențial, metafora convențională devine în dublu sens irațională. Ea este smulsă convenționalismului *emoțional* printr-o destrămare intelectuală, urmată de o combinare rațională de litere și cuvinte, și împinsă într-un tărîm al artificialului magic (de pildă, cel al deznădejdii). Știm, măcar din referințele noastre la Gracián și Tesauro, că asemenea experi-

[1] Cf. LL, p. 309.

[2] I, 1.

mente erau socotite ca dovadă de vigoare poetică, în sensul unui antinaturalism radical. În traduceri, ce-i drept, se întrevede prea puțin din acest „*ingenio*" shakespearean. Să citățm așadar pasajul (III, 2) în original, pentru a ilustra re-versiunea unei metafore (perspectivism, în accepția unor Borromini sau Tesauro). Termenul de *puns* (jocuri de cuvinte) trebuie necesarmente înlocuit aci. Propunem, în analogie cu anumite fenomene ale istoriei artelor din secolul al XVI-lea, noțiunea de *perspectivă iluzorie a limbajului*. Pasajul sună după cum urmează:

Hath Romeo slain himself? Say thou but „I"
And that bare vowel „I" shall poyson more
Than the death darting eyes of cockatrice:
I am not I, if there be such an „I".
Or those eyes shut, that makes thee answer „I":
If he be slain say „I", or if not, no.

Vedem aici un foarte „ingenios" — dar ușor de „dezlegat" — joc de cuvinte, bazat pe diftongul „*I*": imposibil de redat în traducere, ca atîtea altele la Shakespeare. „*I*" înseamnă în engleză „eu", dar și („I" = „ay" — pronunțat identic)... „da".

Jocul de cuvinte potențează metafora, într-o asemenea clipă de emoție personală, dincolo de raporturile strict senzoriale, pînă la o ambivalență care anulează coordonatele spațiale. Caracterul iluzoriu al durerii se relevă îndoit, așa cum unele chipuri din frescele de tavan ale lui Federico Zuccari par a se apropia — sau a se depărta — de cel ce înaintează privindu-le. [1]

PERSPECTIVA ILUZORIE A LIMBAJULUI

Despre metaforismul shakespearian există o bibliografie atît de bogată și excelentă, încît ne

[1] Cf. și verva sofistică a sublimelor pasaje grotești din replicile lui Tersite în *Troilus și Cressida*, III, 1.

putem mărgini la puține exemple abstruse. „O, ca învață lumînările să ardă luminos! Precum rubinul în urechea maurului" (*Romeo și Julieta*, I, 5, vv. 43—44). „Fapta — un sclav al mărginirii" (*Troilus și Cressida*, III, 2, v. 164). „Aurul" — „sclavul roșu" (*Timon din Atena*, IV, 3, vv. 28—30). „Flegma curajului" (*ibidem*, I, 2, v. 56). „M-am îndestulat la ospățul ororii" (*Macbeth*, V, 5, v. 14). După cum operele de artă ale unor vremuri apuse se dezvăluie într-o altă lumină fiecărei noi generații, așa se întîmplă și cu unele capodopere ale literaturii. Mahood [1] citează întrebarea lui Addison: „Oare am devenit o rasă de calamburiști?" Fapt este, după Mahood, că „augustanii" — adică aticiștii, în accepția noastră — „respingeau jocurile de cuvinte shakespeariene, că epoca victoriană le condamna, pe cînd noi le prețuiam" [2].

O generație cpreia îi place *Finnegans Wake* a lui James Joyce nu riscă să rămînă oarbă în fața subtilităților verbale ale lui Shakespeare. Dimpotrivă. Virtuozitățile verbale — așa citim în Mahood — „sînt recunoscute de critica literară

[1] Cf. *Shakespeare's wordplay*, Londra, 1957.

[2] Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, reeditare, Londra, 1951, și Max Lüthi, *Shakespeares Dramen*, Berlin, 1957. Aici despre „manierismul" la Shakespeare, mai cu seamă în raport cu determinări ale conținutului și cu tehnica scenică (transă, demență, cruzime, contraste etc.), pp. 130 urm. În plus, observațiile — și astăzi demne de atenție — ale lui Levin L. Schücking în *Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig, 1927, și *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit*, Berna, 1947. Se mai recomandă: Elisabeth Holmes, *Aspects of Shakespeare's Imagery*, Oxford, 1929, și Edward A. Armstrong, *Shakespeare's Imagination*, Londra, 1946. Despre marinism în Anglia, cf. în special Mario Praz: *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, în *Studi sul concettismo*, Florența, 1946; *La poesia metafisica inglese del seicento*, Roma, 1945; și *Richard Crashaw*, Brescia, 1946. Pentru o orientare istorico-literară: Douglas Bush, *English literature in Earlier Seventeenth Century* (1600—1660), Oxford, 1945 (în special pp. 104 urm.), precum și Itrat Hussain, *The Mystical Element in the Metaphysical Poets of the Seventeenth Century*, Edinburg, Londra, 1948. Aici (ca și la Sona Raiziss, *op. cit.*) se dă o bibliografie exhaustivă.

actuală drept mărturie a unei înalte înzestrări poetice".

Metaforismul lui Shakespeare are deseori un caracter asociativ, în sensul reunirii celor disparate. Dar în opera lui Shakespeare (care socotea drama o „metaforă extinsă") ni se revelă mai mult. Tendința sa spre ambi- și plurivalența cuvintelor este expresia unui profund conflict interior al limbii, a unei candori a vorbirii ce și-a pierdut siguranța de sine, a unui adînc scepticism propriu întregii epoci — o epocă de tranziție. Cum se întîmplă — cu numai o generație mai tîrziu — în moralistica lui Gracián, și în scrierile shakespeareene totul a devenit ambiguu. Hamlet des-tramă, de-joacă vorbele și limba de cel puțin nouăzeci de ori în cursul problematicului său destin scenic. Timon, poate unul dintre cele mai moderne personaje ale lui Shakespeare, nu se lasă mai prejos. Vorbirea regelui Lear — un personaj prin care Shakespeare se înrudește cu Eschil — izbucnește, în situații sufletești extreme, în metafore alogice, deformate [1]. Shakespeare se afla la o infernală răscruce a limbajului, între azi și mîine. Convingerea — cabalistică, dar și neoplatonică — după care un cuvînt, desemnînd în mod absolut un lucru, ar valora în consecință cît lucrul însuși, a fost temporar abandonată de Shakespeare, cum reiese din cercetări englezești mai recente. O generație de sceptici încerca să înzestreze limba convențională cu ceea ce am denumit „perspectivă iluzorie". În optica acestui scepticism, cuvintele capătă o funcție anamorfotică. Rațiunea lor de a exista pare să stea în re-formulare. Din nou se face simțită înrîurirea nominalismului [2]; ne amintim că Francis Bacon a rupt cu tradiția realistă, pentru a dezvălui noi relații între cuvînt, obiect și subiect. „A iubi un cuvînt", scrie Bacon, anticipîndu-l printre alții pe Wittgenstein, „înseamnă a iubi o imagine".

[1] Cf. Mahood, *op. cit.*, pp. 164 urm.

[2] Cf. LL, pp. 124 urm., și referirea noastră la „nominalism" (Partea întîia vol. ns., p. 86:„ Taina tainelor" și nota de subsol.)

„Cuvintele nu sînt semnele lucrurilor înseși" [1]. Limba cade victimă, la cei mai buni autori ai acestei epoci de amețitoare profunzime, unei *„reductio ad absurdum"*.

Dar Shakespeare — și aceasta e una din cele mai profunde trăsături ale ființei sale — stătea, cu superioritatea harului, în vîrtejul unei lumi care, dezicîndu-se de cuvînt, se rătăcea în cuvinte. A stat în plin cîmpul tensiunii, dar nu a căzut nici în hiper-manierismul nihilist al multora dintre contemporanii săi, nici în disponibilitatea pentru compromis a *„augustean"*-ismelor clasiciste, întotdeauna prezente ca soluție salvatoare. În opera tîrzie el și-a găsit echilibrul. Harta limbajului corespunde iarăși, în sporită măsură, unei înțelepte cunoașteri a omului. Dar — dacă-l ascultăm pe Shakespeare — din clipa în care s-a născut îndoiala, rămîne pururi vie și întrebarea pe care vorbirea pare să și-o adreseze ei înșiși *Who is it that can tell me who I am?*

Modernismul în literatură fusese pregătit, în numeroase preliminarii ale sale, cu mult înaintea Renașterii. La Shakespeare, el izbucnește vulcanic. Imaginea bardului Shakespeare ca model al unei genialități dezinvolte, neîmpovărate de balastul culturii, s-a prăbușit pentru totdeauna. Deja Friedrich Schlegel constata că Shakespeare începea să fie considerat „nu ca un frenetic creator din filiația *Sturm und Drang*-ului, ci ca un poet *calculat*" [2]. Cercetările recente își exprimă mereu și iarăși uimirea în fața acelui *„learning"*, a măiestriei tehnice a lui Shakespeare. I se cuvine un loc în empireul celor mai mari dintre inginerii și operatorii artei poetice. Dar el nu este nici aticist, nici asianic — nici manierist, nici clasicist. El nu e decît S-H-A-K-E-S-P-E-A-R-E, și nimeni încă n-a izbutit să deslușească pe deplin această criptogramă. Sute de cărți s-au scris pentru a-i căuta, în „cifrurile" operei sale, numele, chipul.

[1] Mahood, pp. 172 urm.

[2] Cf. F. Schlegel, *Kritische Schriften*, München, 1956, p. 78.

Din identitatea sa nu rămîne certă decît suita acestor unsprezece litere disputate, cifrul artei cele mai înalte, delfice.

„THE METAPHYSICALS"

Încă din timpul vieții lui Shakespeare se afirma un grup de poeți numiți — cum se întîmplă atît de des — din considerente exclusiv polemice *„metaphysical poets"*. [1]

Istoria literară engleză îl socotește pe Shakespeare — în ceea ce privește lirica lui — ca pe unul dintre ei [2]. La *„metaphysicals"*, metaforele sînt de o agresivă forță elementară, de o remarcabilă acuitate silogistică. Poezia lor era scrisă în mod deliberat doar pentru un cerc de *happy few*. Numai în cîteva cazuri aceste versuri au fost publicate în timpul vieții autorilor. Din grupul de aproximativ treizeci de poeți, cei mai vîrstnici sînt născuți în 1564 (Shakespeare), iar cei mai tineri au murit în jurul anului 1669 (Henry King) — încadrîndu-se așadar epocii manieriste familiare nouă. John Lilly însă, autorul prolixei și prețioasei *„romance story" Euphues, or the Anatomy of Wit* (1578) mai aparține acelui manierism curtenesc timpuriu ale cărui prime acorduri timide se fac auzite la Castiglione [3]. Gestica sa este mai aproape de metaforismul mai îndrăzneț, dar mereu stăvilit, al lui Tasso, decît de cel al lui Marino sau Góngora. Totuși, termenul *euphuism* a devenit sinonim cu manierismul literar din Anglia [4]. Ceea ce nu se dovedește a fi adevărat decît în sensul unui prolog manierist

[1] Dintr-o polemică ambivalentă s-au născut și expresiile de „artă gotică", „baroc", și „romantism" — ca să nu mai vorbim de atîtea din actualele „isme".

[2] Cf. *The Poems of John Donne*, ed. by H. Grierson, Oxford, 1933, și *The Metaphysical Poets*, ed. by H. Garner. London, 1957.

[3] Cf. LL, pp. 28 urm.

[4] Cf. James Winny, *The Descent of Euphues*, Cambridge, 1957.

la procesul de geneză pe care îl urmărim. Motivele mai bogate în sens „paralogic", și mai temerare sub raport tematic, apar în scrierile acelor *„metaphysical poets"*. Redescoperirea și recunoașterea lor în accepție „modernă" contribuie, în zilele noastre, la o nouă creștere a gloriei literare a Angliei.

„A LUMII CEA DIN URMĂ NOAPTE"

Metaforismul lui John Donne, Henry King, Francis Quarles, George Herbert, Thomas Carew, William Davenant, Richard Crashaw, Abraham Cowley, Andrew Marvell și Henry Vaughan, pentru a nu cita decît pe cîțiva, este inepuizabil [1]. Crashaw, de exemplu, n-a fost numai manierist, dar și marinist. El a tradus *La strage degli innocenti* a lui Marino. Rezultatul e interesant prin faptul că duce la aprofundare lirică [2]. Și Crashaw cultiva anagramele, asemeni lui John Donne. Acesta, bunăoară, a scris, cu prilejul celui mai grav doliu al vieții sale: *John Donne, Ann Donne, Undone* (adică, aproximativ: „J. D., A. D., năruiți în trecuta lor uniune" — căci A. D., soția, murise). Crashaw în schimb (n. 1612 sau 1613) nu numai că este mai exuberant; el pare cuprins și de o mai adîncă fervoare mistică, stimulat de motive personale mai autentice. Celebru este imnul său închinat Sfintei Tereza [3]. „Nu-i era sîngele de-ajuns a face să roșească, pentru ea, o vinovată spadă". „Iubirea-i e asemeni înmiitei, recii morți, turnată într-o cupă" — amintind de o faimoasă imagine a morții creată de Rilke. „De trei ori a pătruns un spin în astă flacără îmbelșugată". „Ostași ai iubirii (îngeri) sosesc,

[1] În legătură cu această temă, vezi bibliografia alcătuită de Sona Raiziss, *The Metaphysical Passion*, *op. cit.*

[2] Cf. *The Times Literary Supplement* din 3 mai 1957 despre *The poems of R. Crashaw*, Oxford, 1957.

[3] *Metaphysical poets*, *op. cit.*, pp. 206 urm. și (cu privire la erotica mistică) LL, pp. 302—304 urm., iar din vol. ns. Partea a IV-a.

pe tine alegîndu-te spre a-și încerca meșteșugul de arcași". Este unul din cele mai sublime poeme ale literaturii engleze din acea vreme, comparabil cu poezia închinată Siciliei de Lubrano, cu *Soledades* ale lui Góngora, și — să nu le uităm — cu multe strofe din *L'Adone* a lui Marino. [1]

INIMA = „ROȘU PAVILION"

„Omul problematic" contemporan aproape că nu mai are cum percepe „tărcata frumusețe" a ceea ce constituie obiectul metamorfozei „de-a curmezișul" (hiasmatice) — decît prin metafore. Cîteva exemple engleze și americane: în poemul *Frumusețe tărcată* de G. M. Hopkins întîlnim un desăvîrșit *concetto* metaforic cu oximoroane tipice: „Toate lucrurile de-a curmezișul, adînc ele însele, rareori ciudate; / orice ar fi schimbător, tărcat (cine știe cum?) / Repede: încet; dulce: acru; fulgerător: tulbure; / ceea ce iscă el, a cărui frumusețe e neschimbătoare: / Laudă lui" (op. cit., p. 67). W. B. Yeats are o viziune a lui, Cezar: „Țînțar cu lungi picioare cocoțat pe rîul său, spiritul îi plutea spre tăcere" [2]. În *Țara pustie (Waste Land)*, T. S. Eliot întîlnește „o gură de munte mort cu dinți cariați, ce nu pot scuipa" și „jungla ce se pitea, cocoșată, în tăcere". Acolo „a crăpat cortul rîului". Inepuizabila Francis Thompson își simte inima un „roșu pavilion". Pentru Mac Neice, Circe e o „frumusețe stearpă, gîndul propriei noastre inimi". Peisajul meridional e comprimat de William Plomer într-o superbă metaforă: „heraldic în arșiță, un scorpion".

Iată deci un manierism pur în spiritul lui Donne și Crashaw, drept care nu ne va surprinde să găsim într-un poem de Roy Fuller următoarea metaforică profesiune de credință: „John Donne, viețuind în cămașa-i de mort" / „Shakespeare în cutele unui nor"; / „Nu jinduiesc doar după creatoarea lor lipsă de echilibru (a lui Donne și a lui Shakespeare), / dar și după aparența opțiunii / din glasul lor trist, încărcat de prevestiri".

Dar iarăși James Joyce se arată — pentru Anglia — cel mai ingenios, cel mai fantastic „inventator" de metafore. Metaforele sale de opoziție țin din nou de un combinatorism al contrariilor, de un delir intelectual al analogiilor de *„phantasiai"*. Stuart Gilbert a întocmit, în eseul său despre James Joyce, un tabel cu astfel de analogii metaforice [1]. Sînt corelate aici, de ex. *„Calypso*, casă și rinichi"; *„Eol*, gazetă, plămîni; *„teologie*, alb-auriu, moștenire, povestire"; *filologie*, verde, flux și monolog"; *„retorică*, roșu, editor și entimemă (silogism prescurtat); *„boii soarelui*, clinică, ora zece dimineața și uter". Am mai întîlnit în cercetarea noastră asemenea înlănțuiri abstruse de analogii. Ele își au originea în literatura hermetică, alchimistă, a magiei greco-orientale.

DEPLASAREA CENTRULUI DE GREUTATE

Acestea toate sînt nu numai expresia unei epoci de tranziție. Se experimentează aici și cu o artă poetică specific „ingenioasă". „Ce-ar fi",

[1] Despre manierismul din literatura engleză a sec. XVII cf. Rudolf Stamm în *Die Kunstformen des Barockzeitalters op. cit.*, pp. 322 urm. Rudolf Stamm a caracterizat, pe baza unor convingătoare analize de text, stilul *„metaphysicals"*-ilor drept un „stil de tranziție". Aceasta ar fi luat naștere prin „destrămarea lumii de forme elisabetane". Aici nu s-ar potrivi — crede Stamm — noțiunea de baroc. „Să introducem în chip experimental," — scrie el — „pentru acest stil de tranziție, noțiunea de manierism". În Anglia, respectiv în interpretările date poeziei engleze — se cere repetată mereu această constatare — judecata critică nu a fost îngustată de o concepție eronată în privința barocului, ca aceea despre „geniul natural", și nici de o estetică normativă ca aceea a croceenilor, care n-au văzut în baroc decît o rătăcire barbară a gustului.

[2] Aceste exemple și cele următoare din: *Poesia inglese*, antologia Guanda, Bologna, 1950, *op. cit.*, pp. 38, 86, 302, 381, 423, 425.

[1] *James Joyce's „Ulysses"*, London, 1930.

exclamă emfatic John Donne, „ce-ar fi — dacă acest prezent ar fi a lumii cea din urmă noapte?" Asemenea elipse apocaliptice ne amintesc de viziunile despre sfîrșitul lumii ale lui Leonardo. Ele nu se mai înscriu în instrumentariul unor manierisme strict formale — ci corespund unor forme *de gîndire* manieriste la care ne-am referit mai sus. Cele mai importante urmează să le studiem în continuare.

T. S. Eliot a caracterizat metaforismul precursorilor săi din secolul al XVII-lea — cum îl cunoaștem, printre alții, din Peregrini, Tesauro, Gracián — astfel: *„An excentricity of imagery, the far-fetched association of the dissimilar, or the overelaboration of one metaphor or simile"* [1]. Noțiunea logică și imaginea lirică se interferează. Fapt care — depășind cu mult sfera metaforei — este valabil în primul rînd pentru concettism [2]. Ce se întîmplă însă dacă sofismul alogic și imaginea poetică („ingenios" construită) se suprapun (ca într-un hiasm) [3]? Ne apropiem astfel oare de unul din „secretele" lui Kircher, Tesauro, Gracián, Mallarmé? În curînd, laboratorul manierist, fantomatic-„iregular", ne va lăsa să pătrundem mai adînc în meandrele sale labirintice, prin studierea unor cazuri în care talentul poetic e mai presus de orice îndoială.

---

[1] Cf. *Donne in our time, op. cit.*, p. 16.

[2] Cf. Partea a III-a.

[3] Cf. LL, pp. 361—362.

Credem de cuviință să reproducem aci nota de subsol corespunzătoare din LL, așa cum a dat-o G. R. Hocke: „*Hiasm* = încrucișare simetrică a unor părți de propoziție reciproc corespunzătoare din punct de vedere sintactic sau semantic, de cele mai multe ori ca o dispunere a subiectului sau a predicatului sau a substantivului și a adjectivului, în care termenii se oglindesc reciproc (așezare simetrică), în două propoziții construite la fel, în succesiunea: a + b; b + a sau în două trepte paralele: a + b, a + b: *b* + a, b + a. Figură de stil deosebit de îndrăgită în manierismul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, ca și în literatura de astăzi. Cf. *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1955."

„Afectarea" se produce, pentru Kleist, „atunci cînd sufletul *(vis motrix)* se află în orice alt punct decît în centrul de greutate al mișcării". „Mașinistul" nu are în puterea sa nici un alt punct în afara acestuia. Privind în oglindă [1], pierdem „siguranța grației". O „plasă de fier" împresoară jocul nestînjenit al gesturilor bărbatului care se oglindește. El își pierde astfel „farmecul" [2]. Metafora manieristă ar fi deci, după Kleist, o nesfîrșită oglindire și, implicit, renunțarea la o înfățișare care se oglindește pe sine în sine. Iată încheierea singularei meditații a lui Kleist „Asupra teatrului de marionete":

„Așadar — am spus eu, puțin cam distrat — ar trebui să gustăm iarăși din pomul cunoașterii, ca să ne întoarcem la starea de inocență.

— Ce-i drept — a răspuns el — acesta e ultimul capitol din istoria lumii."

Victor Hugo, care jinduia fără încetare după o *„seconde virginité"*, după o a doua inocență, a ră-sucit ca puțini alții — supunîndu-se unor manierisme formale și unei *rhétorique* „interzise" — literele, cuvintele, metaforele și versurile. În acest chip spera Hugo— după cuvintele lui Gide, cel mai mare poet al Franței *(Victor Hugo, hélas !)* — să-și regăsească inocența lirică.

Cine mai crede că această inocență e sensul existenței umane va trebui să se resemneze, azi, să fie la fel de ridiculizat cum a fost Calderón pentru imaginea sa despre noapte: „Și-a rostit prima strofă a litaniei", sau ca Andreas Gryphius, cînd a scris: „Noapte, mai luminoasă decît soarele".

---

[1] Cf. LL, pp. 26 urm.

[2] Cf. Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, în *Werke*, ed. Bong, Leipzig, vol. IV—VI, pp. 77 urm. Cu privire la deplasarea „punctului central" în arta manieristă, cf. și LL.

10. WITZ-UL IMAGISTIC

DESTRĂMARE ȘI LIBERTATE

În peisajul spiritual al Germaniei, manierismul se manifestă în artă și în muzică înaintea literaturii. Abia cercul din Nürnberg, cu Harsdörffer și „păstorii pegnitezi", cu silezienii Lohenstein și Hofmannswaldau, sînt de-a dreptul maniaci ai acelei „*Vernunft-Kunst*" („arta rațiunii"). Întîrzierea germană se datorează mereu aceloraşi pricini: războaie, tulburări sociale. „Noul stil" avea să atingă culmi artistice abia în creația unor Jean Paul, Brentano și Heine, în estetica lui Friedrich Schlegel, în scrierile lui E.T. A.Hoffmann — și la moderniștii contemporani. Lui Jean Paul (1763—1825) i se pare „sterilă maimuțărirea naturii". Nu rezultă decît un „apoetic meşteşug al repetării marelui ornic al lumii" — formulare demnă altminteri de colecția noastră de metafore [1]. Și mai departe: „Poezia nu e o carte de copiat după cartea naturii" [2]. Alături de Tesauro, Novalis („Poezie nu trebuie să fie decît mereu numai miraculosul") și Breton, Jean Paul afirmă: „Tot ce-i cu adevărat miraculos este poetic pentru sine" [3]. Metaforele înseamnă pentru Jean Paul nu mai puțin decît „prefaceri în pîine ale spiritului" [4]. „Englezilor și germanilor le e propriu în mai mare măsură *Witz*-ul imagistic, francezilor mai degrabă *Witz*-ul reflexiv" [5]. „Witz-ul ne dă libertatea, după ce ne-a dăruit egalitatea". De unde necesitatea unei culturi germane întemeiată pe *Witz* (*„witzige" Kultur*).

Jean Paul folosește cuvîntul „*Witz*" (în germana veche: „*wizzi*" = *Wissen*, știință, inteligență) în sensul lui „*ingenio*" (Gracián), al lui „*ingegno*" (Tesauro), al lui *ésprit* din limbajul prețioșilor, și al englezescului „*wit*" *(Euphues, or the Anatomy of Wit)*. Latinescul „*ingenium*" înseamnă: „darul invenției spirituale". „*Witz*"-ul singur inventă — și o face nemijlocit. În acest sens etimologic originar, *Witz*-ul apropie cele disparate și desparte cele similare într-un chip surprinzător. Fără *ingenium*, deci, nu există nici *stupore*. Dar *Witz*-ului trebuie să i se asocieze ascuțimea minții, *agudeza* (Gracián), *argutezza, acume, acutezza* (Tesauro). În latinește, *acutus* înseamnă: „incisiv, ascuțit, tăios, isteț, spiritual". Ne amintim: teoria literară manieristă a lui Gracián era intitulată *Agudeza y Arte de ingenio*, opera lui Tesauro purta subtitlul *Idea dell' arguta e ingegnosa elocuzione* [1]. Acuitatea spiritului, istețimea este menită, după Jean Paul, să „descopere neasemănarea". *Witz*-ul relevă mai degrabă „raporturile asemănătoare în mărime comensurabilă" [2], deci „îmbină împrejurările cele mai disparate" (Tesauro). Ingeniozitatea predispune mai cu seamă la o gîndire logic-combinatorie. Pentru Novalis, Witz-ul reprezintă „electricitatea spiritului". Dar învățăm de la el și o judecată mai profundă: „Umorul (de acest tip) este o manieră adoptată în mod arbitrar. Tocmai în arbitrar stă picanteria". „Unde se întîlnește fantezia cu forța rațiunii, se naște *Witz*-ul". (*Witz* fiind folosit mereu în accepția de „ingeniozitate a invenției spirituale"). „*Witz*-ul indică un echilibru tulburat: el este consecința tulburării și totodată mijlocul de restabilire. Cel mai puternic este *Witz*-ul pasiunii. *Starea de destrămare a tuturor relațiilor, deznădejdea sau moartea spiritului dau loc* Witz-*ului celui mai cumplit*" [3]. Propoziții care luminează într-o străfulgerare tot atîtea abisuri „manieriste".

[1] Cf. *Vorschule der Ästhetik* (1804), ed. Leipzig, 1923, p. 27.
[2] *Ibidem*, p. 27.
[3] *Ibidem*, p. 34.
[4] *Ibidem*, p. 185.
[5] *Ibidem*, p. 191.

[1] Alte date și exemple cu privire la tratatiști în capitolul „Concettismul".
[2] *Op. cit.*, pp. 171, 172.
[3] Cf. *op. cit.*, vol. II, pp. 118 urm. (Ultima frază e subliniată în textul original).

Două concepte de bază ale literaturii manieriste: *Witz*-ul *(agudeza)* și iscusința spiritului *(ingenio)*! Ele se cer acum explicate, pornind iarăși de la situații inițiale dialectice din istoria literaturii europene. Ele generează permutările de litere, silabe și cuvinte, compunerea artificială a metaforelor, arta combinatorie și, după cum vom vedea mai tîrziu, și arta concettistă.

Quintilian critica manierismul lui Ovidiu, deoarece acesta, posedînd *„ingenium"*, nu-și frîna inventivitatea prin măsura dictată de *„iudicium"* [1]. Acesta și alte asemenea barbarisme le pune și Quintilian în relație cu asianismul, respectiv africanismul, și cu Spania [2]. *Witz*-ul și ingeniozitatea sînt manifestări ale unor forme de gîndire manieriste. Ele produc manierisme formale. *Witz*-ul (în accepția de *ingenio, wit* etc.) se manifestă, după cum a constatat atît de pregnant Novalis, mai cu seamă în epoci de mare tensiune, în perioade de tranziție bogate în conflicte, în situații dialectice de grijă și spaimă. *Witz*-ul și ingeniozitatea de acest tip se revelă ca însușiri ale unor firi problematice (Hamlet) în vremuri care și-au ieșit din balamale — și aceasta odată cu nașterea marilor culturi literare. Înclinația spre paradoxal izvorăște din trăirea unor paradoxii proprii sau străine.

Absolutismul politic critică manierismul „ingenios" și „acut". Combătînd asianismul manierist, Cicero a pledat, după cum am văzut, în favoarea ordinii latine. Modernul e întotdeauna „acut". El a fost resimțit de timpuriu, în toate statele naționale ale Europei năzuind către o reprezentare viguros închegată, ca o tendință de înnoire incertă și primejdioasă [3]. *Witz*-ul și ingeniozitatea sînt părinții artificialului, ai ambi- și plurivalentului, ai impenetrabilului iritant, în sfîrșit ai libertinilor, ai celor

[1] Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 337—338.
[2] Quintilian, *De institutione oratoria*, ed. cit., I, p. 67.
[3] Cf. LL pp. 246 urm.

ce subminau „ordinea" spiritului. În secolul al XVI-lea timpuriu, cultura curteană se mai complăcea în produsele ei, în măsura în care era vorba de „joc", dar condiționările cenzurii deveniseră, din perioada elisabetană chiar, tot mai restrictive. Disonanțele iscusinței spiritului, arabescurile disimulat agresive ale ingeniului manierist începuseră să fie temute — dovadă, mai tîrziu, destinul lui Heine, printre alții. Talentele de acest tip se simțeau la largul lor în neexplorate labirinturi „magice", nu în cuvioasele temple ale unor tradiții cuminți. „Witz-*ul este de la natură un contestatar al spiritelor și al zeilor*" [1] (Jean Paul). După Gracián, *agudeza* preface „omul în vultur, în înger, în membru al unor extravagante ierarhii." [2]

VERDICTELE LUI KANT ȘI HEGEL

Jean Paul concepe formula: *Witz*-ul este ingeniozitate senzorială, iar ingeniozitatea e *Witz*-ul abstract" [3]. Kant (1724—1804) explică: „Rațiunea e sublimă, *Witz*-ul e frumos" [4]. Ce-i drept, pentru Kant, „frumosul" înseamnă legitate firească în sensul „utilului". Acțiunea și existența sa sînt determinate de „reprezentarea logică a funcționalității naturii" [5]. Frumusețea trebuie să trezească „plăcere", „să fie agreabilă" în afara scopului util. „Frumos este ceea ce nu face decît să placă" [6]. „Arta frumoasă este artă cu adevărat, pe măsură ce pare totodată natură" [7]. Dacă „arta frumoasă" se cere considerată ca „natură", artistul creator (geniul) trebuie să fie o „inteligență" care „acționează ca o natură" [8]. Totuși, nu există

[1] Spațiat în original.
[2] *Op. cit.*, p. 13.
[3] *Op. cit.*, pp. 176 urm.
[4] Din *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, paragr. II.
[5] *Kritik der Urteilskraft*, introducere, VII, ed. Meiner, Hamburg, 1954.
[6] *Ibidem*, introducere.
[7] *Ibidem*, paragr. 45.
[8] *Ibidem*, paragr. 49.

„nici o regulă obiectivă a gustului, care să stabilească prin concepte ce este frumos" [1].

Deși clasicitatea, ca natură sublimată, a rămas pentru Kant un „ideal" puternic marcat de raționalism, filozoful a fost totuși foarte receptiv la „neregularitate", la iregular ca element al frumosului [2], la artificialul armonios construit, ba chiar la înfățișări ale hidosului și ale terorii, cînd nu provoacă „dezgust" [3]. Kant rămîne — în contrast cu Hegel, după cum vom vedea — neutru față de „manierism". Cu atît mai necruțător condamna el epigonismul manierist, imitarea subiectivului, *manierarea* sau produsul *manierat*. „Manierarea este un soi de maimuțărire", scrie el, „și anume o maimuțărire a strict particularului (a originalității) în genere, pentru a se îndepărta pe cît posibil de imitatori, fără a avea însă talentul de a deveni exemplar". „Maniera" este recunoscută ca „*modus aestheticus*", nu însă și „produsele artistice", „manierate", „tinzînd cu orice preț la insolit, fără a izbuti să se conformeze ideii" [4]. De Kleist amintește condamnarea „pomposului" (prețiosului), a „pretențiosului și afectării, practicate pentru a ieși cu orice preț din comun" — însușiri seamănînd „cu purtarea unuia despre care se zice că s-ar asculta vorbind, sau care se așază și umblă de parcă s-ar afla pe o scenă, dornic să se holbeze lumea la el — ceea ce-l trădează întotdeauna pe ageamiu". E limpede: Kant a detectat și negat — ca și Schopenhauer — *Witz*-ul impostor al falsului om-în-oglindă [5].

Hegel (1770—1831) care, bazat pe estetica sa clasic-idealistă, critica „maniera" *Witz*-ului drept „elucubrație subiectivă", respingea „combinările" „baroce" ale lui Jean Paul: acesta n-ar fi alăturat decît „exterior" „lucrurile cele mai eterogene", așa de plildă „plante braziliene și vechea curte

[1] *Ibidem*, paragr. 17.
[2] *Ibidem*, paragr. 22.
[3] *Ibidem*, paragr. 48.
[4] *Ibidem*, paragr. 49.
[5] Cf. LL, pp. 354 urm.

imperială de casație". Ceea ce n-ar ține decît de „manieră". „Adevărata originalitate exclude un asemenea arbitrar" [1]. Iată-ne ajunși la originea hegeliană a esteticii antibaroce a lui Croce și a școlii sale.

Canonul artistic clasic-idealist al lui G.B. Bellori (1615—1696) [2] întunecă viziunea lui Hegel asupra surselor mai profunde ale manierismului. Metaforismul („a contopi dualul în unic") e interpretat relativ simplist, exclusiv psihologic, și anume ca „nevoie de a nu te mulțumi cu ceea ce e firesc, obișnuit, simplu" [3]. A doua motivare: „spiritul contemplativ năzuiește să se elibereze de exterioritatea unor obiecte înrudite". A treia: metaforismul izvorăște din „plăcerea pur hedonistă a fanteziei", din „*Witz*-ul arbitrar subiectiv". „A nu avea nici o manieră a fost dintotdeauna *singura mare manieră* [4], și numai în acest sens Homer, Sofocle, Rafael, Shakespeare pot fi socotiți originali". Pare un „*Witz*" involuntar par excellence! În schimb, iată și una din multele străfulgerări de geniu ale lui Hegel: „Orientul" și „epoca modernă" ar fi cele care, spre deosebire de Antichitatea greco-romană, folosesc „expresia improprie" [5]. Să nu uităm însă: și Novalis a scris în *Die Lehrlinge zu Sais* despre „limbajul impropriu" al poeților. Dar el l-a apărat — romantic fiind — ca pe o „încîntătoare nebunie"; prin urmare, poeții, oricît de vrăjitori, n-ar putea „să exagereze nici pe departe cît s-ar cuveni" [6].

Referitor la arbitrar: știm acum că acest arbitrar se conduce după o metodă. Cu privire la Antichitate și Orient: Antichitatea greco-romană nu se reduce nicidecum la aticism. Asianismul

[1] Cf. capitolul *Stil, Manier und Originalität* din *Ästhetik*, Berlin, 1955, pp. 299 urm.
[2] Arheolog și teoretician al artei, influențat de Poussin, a scris „clasicistele" *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1672). Apreciat de Goethe.
[3] *Op. cit.*, p. 399.
[4] Cursiv în original.
[5] *Op. cit.*, pp. 400 urm.
[6] *Op. cit.*, vol. IV, p. 31.

a înflorit și în Grecia Mare. Asianismul antic (european) este tot atît de obsedat de metaforism pe cît erau spaniolii — singurii citați de Hegel în acest context —, ca și Shakespeare sau Jean Paul.

„GENIALITATE FRAGMENTARĂ"

Ne aflăm în preajma unei renașteri a operei critice a lui Friedrich Schlegel (1772—1829). Pe bună dreptate! Abia acum începem să-i înțelegem profunzimea, perspicacitatea, spiritul universal. Friedrich Schlegel s-a născut doar cu doi ani mai tîrziu decît Hegel. Dar cît de mult își depășește el, prin nuanțarea judecății estetice și cunoașterea profundă a literaturii europene în ansamblul ei, contemporanii, chiar și — dacă ne gîndim la sensibilitate și „*Witz*" — pe Hegel însuși!

Schlegel a lăudat cu entuziasm, spre deosebire de Hegel, *Vorschule de Ästhetik* a lui Jean Paul, a preluat definiția acestuia despre o cultură a *Witz*-ului ca o nouă modalitate de descifrare a literaturii dintre Renaștere și Baroc și a remarcat și recunoscut pentru prima oară — alături de Goethe — un „*manierism într-o accepție superioară*"[1], deși a criticat cu deosebită asprime manierarea epigonică. Vom rezuma concis observațiile disparate ale lui Schlegel pe această temă.

„Poeții rațională" sînt apreciați pozitiv[2]. Ei sînt manifestări ale unei „retorici dinamice" (noi am spune „pararetorică") a epocii. Werner, Adam Müller și Fouqué, de exemplu, sînt caracterizați de Schlegel drept „*manieriști în sensul cel mai înalt al cuvîntului*"[3]. În același sens îl include acestei grupări pe Jean Paul. Gruparea se află sub influența „Orientului", pe care îl „redescoperise" Herder. „Arta noastră este, în consecință, poezie cultă, adică produsă mai degrabă prin teorie și prin imitarea entuziastă a unei genialități străine, decît izvorîtă din originalitate proprie"[1]. Schlegel însuși se entuziasmează, scriind: „Poezia cultă *(Kunstpoesie)* germană este precursoarea unei epoci de artă *(Kunstepoche)* superioare"[2]. El opune clasicismul romantismului. În clasicism „domnește existența, în romantism devenirea"[3].

Să trecem însă la preocuparea noastră actuală, *Witz*-ul — repetăm: în accepția sa etimologică. În această problemă îi datorăm lui Schlegel formulări care facilitează delimitarea manierismului față de „baroc". Schlegel apreciază cu totul altfel decît Hegel definițiile date de Jean Paul *Witz*-ului. Le indică drept „tot ce avem mai bun, mai satisfăcător în această materie"[4]. În revista *Lyceum* (1797), găsim „*Witz* înseamnă neapărat spirit sociabil sau genialitate fragmentară"[5]. În alte scrieri descoperim noi formulări pregnante: „*Witz*-*ul* este o explozie a spiritului captiv"[6]. Există un „*Witz* alexandrin în stil"[7]. *Witz*-ul are o „înclinație spre mistică"[8]. Și apoi — uluitor, scăpărător: „*Witz*-ul este manifestarea, fulgerul *exterior* al fanteziei. De aci caracterul său divin și asemănarea misticii cu *Witz*-ul"[9]. Și încă: „Mitologia este o asemenea operă de artă a naturii"[10].

SIMETRIA CONTRADICȚIILOR

Constatăm, așadar, de-a dreptul o mitologizare a artei rațiunii. Schlegel descoperă o asemănare

[1] Cf. recenzia lui Schlegel la *Vorschule der Ästhetik*, editată de E. Behler în *Neue Rundschau*, *loc. cit.*, p. 8.
[2] Behler, *loc. cit.*, p. 6.
[3] *Ibidem*, p. 8 (rărit în original).

[1] *Ibidem*, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] *Ibidem*, p. 15.
[4] *Ibidem*, p. 20.
[5] Din *Schriften und Fragmente*, ed. Behler, *op. cit.*, p. 81.
[6] *Ibidem*, p. 81.
[7] *Ibidem*, p. 89.
[8] *Ibidem*, p. 107.
[9] *Ibidem*, p. 107.
[10] *Ibidem*, p. 126.

între mitologie ca „operă de artă a naturii" și ... Cervantes și Shakespeare: „Această încîlcire ordonată în chip artistic, această fermecătoare simetrie a contradicțiilor, această minunată, eternă alternare a entuziasmului cu ironia — ele în sine îmi par a fi o mitologie indirectă" [1]. „Aici e începutul oricărei poezii — să anuleze mersul și legile rațiunii ce gîndește rațional și să ne transpună iarăși în sublimele rătăciri ale fanteziei, în haosul primordial al firii umane, al cărui simbol — cel mai frumos din cîte cunosc pînă azi — rămîne multicolorul vălmășag al vechilor zei", Aici, „profunzimea spiritului naiv" lasă „să se întrezărească licărul absurdului și al nebunescului" [2]. Apoi: „În Orient trebuie să căutăm culmea supremă a romanticului" [3]. Sub acest raport, „adevăratul *Witz*" se referă „la jocul cu absolutul" [4]. De aceea, *Witz*-ul trebuie să fie în mod necesar produsul „logicii materiale" [5], al „arbitrarului logic absolut" [6]. Așadar, „cele mai vechi monumente ale artei *Witz*-ului ... sînt zeii". *Witz*-ul este „o chimie universală" [7].

Pentru a pătrunde „manierismul în accepția lui superioară", în accepția, deci, a unei iregularități mitice și subiective, Friedrich Schlegel gravitează necontenit în jurul titanului Shakespeare: „Maniera sa" este „cea mai grandioasă, individualitatea sa cea mai interesantă din cîte cunoaștem pînă acum". Concepția lui Schlegel corespunde în acest punct cu exactitate esteticii manieriste subiective a unor Marsilio Ficino și Zuccari; iată: „Prin manieră înțeleg în artă o direcție *individuală* (subiectivă) a spiritului și o înclinație *individuală* a senzualității, menifes-

[1] *Ibidem*, pp. 126 urm.
[2] *Ibidem*, p. 127.
[3] *Ibidem*, p. 127.
[4] *Ibidem*, p. 133.
[5] *Ibidem*, p. 158.
[6] *Ibidem*, p. 160.
[7] *Ibidem*, p. 167.

tîndu-se în reprezentări ce se vor ideale" [1]. „Domnia manieratului, caracteristicului și individualului" explică „în chipul cel mai mai interesant întreaga configurație estetică a celor moderni" [2]. Schlegel opune „manieratul" „obiectivului" [3].

De aci începe critica sa. Dacă subiectivul inimitabil al unui creator ajunge să fie imitat, manierismul alunecă în simplă manierare [4]. „Maniera ca atare" nu mai este „un stil desăvîrșit". Iată în ce constă eșuarea „modernismului" — comparat cu poezia Greciei clasice. „În sensul cel mai riguros al cuvîntului, nici măcar o singură operă modernă de artă, necum o întreagă epocă de poezie, n-au mai atins culmea desăvîrșirii estetice" [5]. „În haotica anarhie a masei de poezie modernă se află toate elementele artei frumoase", dar totodată: „modalitățile opuse ale degradării estetice, grosolănia pe lîngă artificialitate, sărăcie neputincioasă pe lîngă deșănțare nelegiuită" [6].

EPIGONISM ȘI CLOVNERIE

Iată un anti-climax. Același anti-climax pe care l-am întîlnit ori de cîte ori ne-am apropiat de manierism într-o accepție superioară. Rarele culmi ale desăvîrșirii în iregular se află împresurate de abisuri fără număr ale eșuării. Caracterul „obiectiv" al clasicismului îngăduie „imitarea", cel „subiectiv" al manierismului face ca pînă și simpla încercare de „*mimesis*" să degenereze în burlesc. „Natura" poate fi copiată, individualul — nu. Trebuie acceptată, ca simbol al manierismului *numai* imitator, figura clovnului — atît în accepția năstrușnic-hazoasă, cît și suferitor-lamentativă.

[1] Cf. *Kritische Schriften*, ed. Rasch, *op. cit.*, p. 139.
[2] *Ibidem*, p. 139.
[3] *Ibidem*, p. 146.
[4] *Ibidem*, p. 147.
[5] *Ibidem*, p. 152.
[6] *Ibidem*, p. 152.

Sinonimul epigonismului din domeniul clasicist este, pe tărîm manierist, clovneria [1].

Poate că literatura noastră va redescoperi un *Witz* al autenticului umor, atunci cînd vom recepta nenumărate manifestări ale poeziei, artei și muzicii noastre actuale drept clovnerie. Nu vom avea însă prea multe pricini de rîs, în măsura în care nu mai e vorba doar despre o naiv-manierată *commedia dell' arte*. Schlegel arătase, la timpul său, că pierderea substanței spirituale mitico-religioase de către omenirea contemporană explică gestul doar „maniera" din creația atîtor poeți. Observația este justă sociologic. Abrutizarea publicului larg aproape că nu-l mai suportă pe poetul anticonformist. Poeții și artiștii se trezesc aduși cu sila într-o arenă fără auditori și fără spectatori. Sub acest cort de circ pustiu, imitatorii își joacă, unul pentru celălalt, „clovneria". Dacă s-ar scrie un gen de critică tetradimensională pe marginea unei bune părți din lirica actuală, am descoperi că mulți poeți contemporani posedă un limbaj cifrat, utilizat în relațiile lor mutuale, cu caracter foarte personal, un sistem de cod secret pentru prezicătorii inițiați din rîndurile criticii. Dacă s-ar reduce apoi aceste versuri nenumărate la mesajul lor uman elementar, n-ar mai rămîne decît prea puțin „mister".

REFLECȚIILE LUI GOETHE

Schlegel a intuit poziția și funcția istorică a manierismului și în cadrul „artei rațiunii" germane; ba mai mult: perspicacității sale critice nu i-a scăpat nici decadența ulterioară, ce avea

[1] Cuvîntul „clovn" din argoul circului a înlăturat termenii mai vechi de „paiață" și „arlechin". A fost preluat în sec. XIX din engleză și își are originea în latinescul *colonus* — țăran, francezul *colon* = colonist. De aci, în engleză, *clown*. În limbajul scenic mai vechi din Anglia, clownul este un „bădăran isteț". Întru preamărirea personajului clovnului și a saltimbancului, vezi poemul *Le saut du tremplier* al lui Th. de Banville din *Odes funambulesques*.

să rezulte din coborîrea manierismului la manierare. Goethe în schimb era — din perspectiva sa „olimpiană" — cu mult mai puțin vizionar, dar fără îndoială și cu mult mai puțin polemic. El vedea ... fenomene. Și, ca pentru atîtea altele, a găsit pentru ele cuvinte pline de bunăvoință. „Manierarea", scrie Goethe, „este o abstracție neizbutită, o abstracție subiectivată, de aceea nu-i vine ușor să fie spirituală (să aibă *Witz*)" [1]. Manieristul „își plămădește singur un limbaj, prin care spiritul vorbitorului se exprimă și se caracterizează nemijlocit". Goethe dorește deci ca accepțiunea cuvîntului „manieră" să fie luată *„într-un sens înalt și demn de respect"* [2]. Manierismul a fost recunoscut ca atare, dar — ca și romantismul — drept ceva încă „morbid", „romantic", „saturnian". Astfel, pentru el, „romanticul" înseamnă „solitudine, absență, izolare" [3]. Goethe și-a permis el însuși nenumărate manierisme (partea a II-a din *Faust*), dar — chiar la adînci bătrîneți, cînd jongla în chip suveran cu toate formele literaturii europene ale vremii — „frumosul" a rămas pentru el „manifestarea unor tainice legi ale firii" [4]. „Ideea", recunoaște el, „ne poate transpune într-un fel de demență" [5]. „Observarea naturii" — dintr-o perspectivă aproape divină — ne salvează de asemenea excese [6]. În cele din urmă, el ocolește această problematică, de care a fost conștient toată viața, cu un umor de o „înțelepciune" cam suspectă. Acolo unde tensiunea dintre „natură" și „idee" începe să i se pară neliniștitoare, el „se refugiază" „în sfera poeziei" și „înnoiește" „un vechi cîntic cel cu un pic de schimbare": *„So schauet mit bescheidenem Blick/Der ewigen Weberin Meisterstück"* (Priviți dar cu modestă căutătură/ A veșnicei maestre țesătură) [7].

[1] Cu privire la Goethe și „manierism", cf. LL, p. 355.
[2] Cf. LL, p. 355.
[3] Cf. *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 1833, vol. 49, p. 62.
[4] *Ibidem*, vol. 49, p. 63.
[5] *Ibidem*, vol. 50, p. 60.
[6] *Ibidem*, vol. 50, p. 60.
[7] *Ibidem*, vol. 50, p. 60.

Schlegel este așadar mai pătrunzător, mai agresiv și mai consecvent față de acest „fenomen" european. Tot astfel Herder în ale sale *Note asupra epigramei grecești* [1]. Herder a intuit cu limpezime arta epigramatist-concettistă a îmbinărilor („două lucruri efectiv disparate se leagă în viziunea poetului"). În această privință „i-am imitat pe mulți: căci am găsit multe lucruri excelente de imitat. Cine vine la urmă ar proceda foarte greșit dacă n-ar imita". Ca și Schlegel, Herder a recunoscut continuitatea istorică a „manierismului", tradiția *Witz*-ului în concettismul european, în „arta rațiunii" germană.

ROMANTISM ȘI MANIERISM

Jean Paul! El constată că nemților le lipsește, ce-i drept, „gustul" pentru „*Witz*", nu însă și „predispoziția pentru el" [2]. „Dat fiind că neamțului nu-i lipsește, pentru *Witz*, nimic altceva decît libertatea, trebuie să-și acorde această libertate" [3]. Jean Paul a întreținut *ingegno* și *acumen*, ca puțini alți scriitori germani, într-o nesfîrșită rețea de raporturi secrete și cît mai secrete ale limbajului. El se integrează, împreună cu Brentano, Heine și E.T.A. Hoffmann [4], în tradiția manieristă a Europei — ce-i drept, cu multă autocritică restrictivă, cu un umor creator de echilibru și cu o mai adîncă știință, în primul rînd, despre izvoul castalic al marii literaturi. El știe de „învăpăiatele roți de înger ale profetului" și cunoaște primejdia simplelor combinări cu „micile vietăți rotitoare ale silabelor" [5]. El romantizează și adîncește tradițiile manieriste ale Germaniei, și anume pe cele

[1] *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, în *Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1828, vol. 50, p. 182.
[2] *Op. cit.*, p. 203.
[3] *Ibidem*, p. 203.
[4] Cf. prefața la *Prinzessin Brambilla*. Acolo și referirea la „maniera lui Callot" (*„Callot's Manier"*) ca „bază a întregului".
[5] *Op. cit.*, p. 198.

ale secolului al XVII-lea. Faptul e tipic ... pentru romantismul *german*! Acesta se deosebește categoric, sub acest raport, de romantismul țărilor romanice și de cel englez.

Romantismul romanic și cel anglo-saxon au trăsături manieriste marcante. Romantismul german tinde, chiar în formele „ingenioase" ale unei ironice culturi a „*Witz*"-ului (Schlegel, Jean Paul, Brentano, Heine), ale unei „arte a rațiunii" de înaltă tensiune (Novalis) sau al unei fantastici calculate (E.T.A. Hoffmann) ca *ingenium*, *ratio* și fantezia să fie mereu dominate de *sentiment*. Iată un element esențial pentru diferențierea elementelor manieriste, dinăuntrul romantismului german. Concetismul epocii shakespeariene și „senzaționalismul" abstrus al romantismului latin căutau în primul rînd „noul", „straniul", „miraculosul", anti-clasicul *anticipativ*, chiar dacă unele personaje erau îmbrăcate în veșmintele cavalerilor medievali. Romantismul german istoricizează. El descoperă Evul Mediu creștin, are nostalgia unei lumi a sentimentului rămasă „absolută". Aceste tensiuni duc la contradicțiile aventuroase din lumea atît de bogată, atît de abstrusă a lui Jean Paul. În romantismul latin, psihopaticul devine modă, mai cu seamă patologicul sexual — ca și în manierismul epocii shakespeareene. Per-versiunea ispitește — ca și re-versiunea. Ea este socotită „anti"-clasică prin excelență. În romantismul sentimental german (Schlegel constituie o excepție, ca și Brentano sau Heine), „neobișnuitul" face parte din „noul stil", rareori însă pervertitul, și dacă acesta devine „modă", e mai curînd de domeniul patologicului criminal *(Sturm und Drang)* decît al celui sexual. Romantismul latin cochetează cu sentimentul, rămîne însă îndrăgostit de artificiile raționale ale ingeniozității. Romanticilor germani le este dată o experiență elementară: *trăirea (Erlebnis)*. Ei o absolutizează curînd, chiar dacă — urmînd tradiții manieriste — o ironizează mereu. Marino caută noul ca un matematician — și în obscuritate. Baudelaire dorește să se scufunde în

abisuri — indiferent dacă ale „cerului" sau ale „infernului". El vrea să „găsească noul" „în adîncuri". Baudelaire vrea să trăiască și să *zguduie*. Marino — să construiască și să *uluiască*. Romantismul german „al trăirii" vrea să ne ispitească înspre peisaje de vis. El vrea să ne vrăjească; să-i redea subiectului hiper-individualizat o temelie primordială a lumii — prin vrăjire, prin basme, prin melisme de cîntec popular, adeseori de un extrem rafinament — să-i dăruiască elemente ale „originalului". Firește, nici romanticilor germani nu le lipsește conștiența, intelectul, luciditatea. Cu precădere însă, hiper-conștientul este resimțit ca opus al existenței vii.

Să definim așadar, pe scurt, problema „manierism și romantism" în raport cu referirile noastre la Schlegel, Novalis și Jean Paul. Integrarea romantismului european — și, cu toate rezervele, și a celui german — în tradiția manieristă rezultă destul de convingător și din exemplele de pînă acum. În cele ce urmează sperăm să delimităm și mai riguros această problemă — ca și problema „baroc și manierism". Convingeri, însă, nu vom putea dobîndi decît din întîlnirea, mereu repetată, cu tot ce are lumea, probabil, mai concret: cuvîntul poetic.

11. „ARTA RAȚIUNII" GERMANĂ

„CERCUL FĂRĂ MĂSURĂ"

Locul de activitate al poetului *german* din secolul al XVII-lea este un „atelier de cuvinte" [1].

[1] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berna, 1956, pp. 119 urm. De asemeni (și ca bibliografie): Richard Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit* (1570—1750), München, 1951, în special pp. 319 urm. (marinismul cercului de la Nürnberg și al celei de-a doua școli poetice sileziene). Aici și despre Lohenstein și Gracián. Despre metaforism: pp. 21 urm. De asemenea: W. Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, 1932 (aici și

„Pastorii pegnitezi" scriu „hieroglife onomatopeice". „Jocul intelectual al ideilor și mistica autentică se contopesc. Ele deschid o poartă spre universul de gîndire gnostic-cabalistic. Șirul de imagini și metafore din tezaurele unei topici verificate prin tradiție sînt revărsate de lampa fermecată a poetului peste întregul veac" [1]. În manierismul german, problematica existenței se răsfrînge într-un clar-obscur original-interiorizat, magic și mitic. În hățișul deseori convențional al unei poezii care începe să confunde imaginele lumii cu lumea însăși pot fi găsite cînd și cînd flori „iregulare", „moderne". Astfel, de pildă, versurile lui Harsdörffer dintr-un poem floral (cvasi-intraductibil):

Es traut/Die Raut/ Unbekannten/Amaranthen/
Und Ranunkeln/Die in braunen Schatten funkeln[2]

Iată înmugurind, din arta rațiunii, floarea albastră a romantismului, simbolismul — într-o primăvară timpurie a spiritului. Încă două exemple, în acest sens, din versurile lui Harsdörffer. În „bombasticismul" său pot fi descoperite pietre semiprețioase, ca bunăoară în poemul despre „Cultura violetelor" *(Violenzucht)*:

Es rufet der Violen Zucht/Der Schlüssel-Blumen schnelle
Flucht/Tulipen den Narzissen .../Ach Leid/ Das Kleid
So den Reben/ Ist gegeben/Wird mit allen / Gleich den müden Jägern/Fallen.[3]

despre Klaj și alți nürnberghezi). G. A. Narziss, *Studien zu den Frauenzimmer-Gesprächsspielen von G. Ph. Harsdörffer*, 1938, unde se demonstrează puternica influență a Italiei și a marinismului, ca și însemnătatea *Iconologiei* lui Cesare Ripa (cf. LL, pp. 100 urm.). De adăugat antologiile mai recente din poezia barocă germană, de ex. Edgar Hederer, *Deutsche Dichtung des Barock*, München, 1956; Werner Milch, *Deutsche Gedichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1954; Herbert Cysarz, *Deutsche Barocklyrik*, Reclam, Wiesbaden, 1954. Reamintim sursele citate și bibliografia noastră.

[1] Cf. Newald, *op. cit.*, p. 22.

[2] *Der Blumen Ruhm*, în *Gesprächsspiele*, VI.

[3] *Ibidem.*

„Experimentele lui Harsdörffer se pot transforma în poezie concettistă:

EIN **O** *ODER ZERO IN DEN ZAHLEN*

Ich bin bald viel, bald nichts, bald wenig in den Zahlen,
Nach dem der Meister mich an einem Ort will malen:
Ein Ring ist zwar gering, wie dieser Welt Gestalt,
Die voller Eitelkeit hat einen leeren Halt [1].

UN **O** *SAU ZERO PRINTRE NUMERE*

Ba-s mult, ba nu-s nimica, ba-n cifre bagatelă,
Așa încît maestrul mă pune sub tutelă:
Colac, e doar un fleac, ca al ăstei lumi chip mut,
Ce, plin de-nfumurare, *e gol în conținut.*

Manierismul german și cel englez din secolul al XVII-lea sînt înrudite prin ceea ce Gracián numește *„agudeza"*, prin ceea ce a recomandat el mai presus de arta combinatorie intelectuală: *„escribir con alma"* [2], a scrie nu numai cu agerime de spirit și cu *Witz*, dar și cu *alma*, cu sufletul, cu inima. O astfel de *„alma"* posedă Calderón, poeții „metafizici" englezi și cîțiva dintre cei mai buni poeți ai „barocului" german.

„A FRUMUSEȚII FRUMUSEȚE"

„A frumuseții frumusețe", se întreabă G.R. Weckherlin, „ce-i oare"? El dă un răspuns manierist (în tehnica însumării):

Wer recht kann eure Form, Farb, Wesen, Wirkung, Kraft,
Der kann der Engeln Stand, Schein, Schönheit, Tun und Gehen
Der kann der wahren Lieb' Gewalt und Eigenschaft,
Der Schönheit Schönheit selbst, der
Seelen Freud und Flehen
Und der Glückseligkeit und Tugend Freundschaft
In Euch (der Natur Kunst [1] *bestehend) wohl*
verstehen [2].

Cel ce vă poate formă, culoare, forță, fire —
Și îngerilor poate
Chip, faptă, stare, vlagă,
Și dragostei îi poate putere și-nsușire,
Frum'sețea frumuseții
Și bucuria-ntreagă,
Și prietenia-ntre virtuți, și fericire —
În voi (adică-n *arta naturii*) poate să-nțeleagă.

„Arta naturii"! Din nou se întinde un arc — de la „phantasiai" asianiștilor antici, peste manierismul Evului Mediu tîrziu, peste Gracián, Tesauro, Zuccari, peste Schlegel și Novalis, peste Oscar Wilde și Hugo Ball, pînă la Breton și Aragon, acesta din urmă definind suprarealismul ca o „folosire dezordonată și pasionată a drogului-imagine".

Manierismul german al secolului al XVII-lea descoperă acum raporturi cosmice de esență metaforică, care apropie această *artă a rațiunii* de o mistică oarecum abstrusă. Astfel, Christian Knorr von Rosenroth metaforizează:

DAS VERLEUGNUNGSMESSER

Willst Du den Tod vermeiden,
So muss man Dich beschneiden;
Mein Herz, vor Gottes Angesicht
Taug deine harte Rinde nicht,
Erduldst du das Verleugnungsmesser,
So geht dir's hier und ewig besser.
Das alte Fleisch, was faul, muss billig dran,
Damit dafür ein neues wachsen kann [3].

[1] Cf. antologia Hederer, *op. cit.*, p. 79.
[2] *Op. cit.*, pp. 357 urm.

[1] Rărit în original.
[2] Antologia W. Milch, *op. cit.*, p. 61.
[3] Antologia W. Milch, *op. cit.*, p. 317.

Vrei moartea a desfide,
Deci te vei circumcide;
Căci, inimă, la Dumnezeu,
Nu face-un ban tovalul tău.
Cu șișul renegării-n tine,
Îți merge-aici și-n veci mai bine.
Azvîrle carnea veche, pune-o-n foc.
Să poată crește alta nouă-n loc.

ESPERANTO LIRIC

Din întîlnirea spiritului german al secolului al XVII-lea cu manierismele europene rezultă, anticipînd tot mai mult tematica „existențială" a secolului al XX-lea german, o unitate a manierismelor formale și de gîndire — situație asemănătoare cu cea din Anglia. T. S. Eliot consideră că poeții „metafizici" ai secolului al XVII-lea ar fi trăit „idei" precum „mireasma unui trandafir" [1]. Tocmai în secolul al XVII-lea, poeții — după cum vom vedea — s-au opus didacticului și descriptivului pur. T. S. Eliot descoperă aici, cum am mai menționat, o *„dissociation of sensibility"*, în care vede cea mai profundă asemănare între poezia secolului al XVII-lea și cea a secolului al XX-lea. Tot Eliot compară un poem al lui Jan Epstein cu versuri ale lui John Donne: *„O géraniums!/ Diaphanes, guerroyeurs sortilèges/ Sacrilèges monomanes ! / Emballages, dévergondages douches ! O pressoirs ! / Des vendanges des grands soirs !"* Versuri intraductibile din pricina combinării de litere și sunete ale metaforei prelungite. Toți marii manieriști au fost poligloți. De aici năzuința lor spre un esperanto liric universal, pe care Joyce a încercat să-l realizeze cu o fascinant de lucidă nebunie. *Finnegans Wake* combină aproximativ 20 de limbi. „Manierismele", cu specificul național respectiv al literaturilor naționale europene, nu vor fi decît incomplet inteligibile pentru un cititor căruia nu-i sînt accesibile, pe lîngă ebraică, greacă și latină, măcar

[1] Cf. T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, 1932, p. 287.

cele cinci principale limbi europene. Și aceasta este o caracteristică a manierismului: esoterism poliglot, alterarea (reversibilitatea) limbilor, artă combinatorie cu termeni „depărtați" din punct de vedere lingvistic [1]. Procedeul există și în „barocul" german [2]. Poemele combinînd numeroase limbi europene se întîlneau relativ des în acea vreme, după cum nu sînt rare nici între 1880 și 1950.

„ALB SUPER-GALBEN"

Încheiem referirile noastre la „arta rațiunii" germană din secolul al XVII-lea dînd cîteva ultime exemple. Mai întîi, din Laurentius von Schnüffis:

Alle meotische, / Wendisch [3] *und gothische / Nächte sind nur / Eine noch glänzende / Morgen angrenzende / Lieblicht bemalte, / Sonnenbestrahlte / Schattenfigur / Gegen der schwarzen Nacht, / So mir die Sünde gebracht* [4].

Foarte aproape de stilul lui Marino „imaginează" Hofmann von Hofmannswaldau „calda zăpadă a umerilor" [5]. El îl plînge pe acela ce lasă „fluviul de zahăr" (al miezului lumii) să se „iroseacă fără a fi navigat". Sărutul este „suc ambrat" [6]. Johann Klaj face, amintind de Lubrano, „să se împerecheze... umbrele răsfirate ale teilor" *(„der Linden weitstreifende Schatten... sich gatten")*; în preajma fîntînilor, „verdeața s-a închegat" [7]. Pentru Quirinus Kuhlmann există un „alb super-galben" *(„übergelbes Weiss")*, iar „ziua" devine „noapte a rațiunii

[1] Cf. Dornseiff, *op. cit.*, p. 12.
[2] Partea a III-a, Harsdörffer.
[3] Triburile slave, numite *vendice*, erau răspîndite pe coasta Balticii.
[4] Antologia W. Milch, *op. cit.*, p. 136.
[5] *Op. cit.*, p. 175.
[6] *Ibidem*, p. 180.
[7] *Ibidem*, p. 130.

rațională" (*„Nacht vernünftiger Vernunft"*). Apoi metafora se fragmentează într-un stil „simultaneist" al însumării, transformîndu-se în mozaic (la Kuhlmann în poemul *Der Wechsel menschlicher Sachen* (Schimbarea celor omenești):

Was gut, stark, schwer, recht,
lang, gross, weiss, eins, ja,
Luft, Feuer, hoch, weit genennt,
Pflegt bös, schwach, leicht, krumm,
breit, klein, schwarz, drei, nein,
Erd, Flut, tief, nah zu meiden [1]

(Ceea ce-i bun, dur, greu, drept,
lung, mare, alb, unul, da,
aer, foc, sus, departe,
Fuge de ce-i slab, ușor, strîmb,
lat, mic, negru, trei, nu,
sol, val, jos, aproape.)

Și Daniel von Lohenstein e foarte bogat în metafore mariniste. „Oamenii" sînt „cei lepădați de cer" [2]. „Frumusețea e un magnet" [3]. Autor al unui poem intitulat *Inscripție pe un labirint*, din care vom cita mai tîrziu cîteva versuri, Lohenstein îl socoate pe Dumnezeu „un cerc fără măsură" [4]. Bătrînețea însă e o „rătăcire strîmb plăsmuită". Timpul, în sfîrșit, îi apare lui Harsdörffer ca o „casă, rotundă asemeni unui glob", pe cînd Johann Klaj percepe un timp „de nea" [5]. Pentru Johannes Rist, în sfîrșit, „timpul fără timp" este „veșnicia" [6].

„MONȘTRI" CONTEMPORANI

Și „modernismul" german contemporan manifestă — deși datorează mult Franței și Angliei, ca și, dealtminteri, *„poesia nuova"* din secolul al

[1] *Ibidem*, p. 250.
[2] *Ibidem*, p. 184.
[3] Antologia Cysarz, *op. cit.*, p. 59.
[4] Cf. antologia Hederer, *op. cit.*, p. 219.
[5] *Ibidem*, p. 82.
[6] *Ibidem*, p. 183.

XVII-lea — o linie proprie, de netăgăduit, a *ductus*-ului manierist. Impulsul expresiv și elaborarea ingenioasă se întregesc în chip fascinant, la cei cu adevărat creatori. Vechea „artă a rațiunii" reapare, dar mai bogată în nuanțe, mai diferențiată. Pe insulele „abstrusului" se dezvoltă frecvent, în Germania de după 1945, un simț al miniaturii expresiv-ingenioase, al țesăturii de prețiozități verbale deseori chinuit construită, dar nu rareori valoroasă. Totul gravitează însă — cum se întîmplă mereu în complexul domeniu al literaturii germane — între precizie și... monstruozitate. Karl Krolow constată: „Un poem se activează prin metaforele sale. Ele sînt carnea și aparatul senzorial al poemului totodată. O metaforă trebuie să fie tot ce ne putem imagina mai precis." Dar: metaforele pot să și transforme un poem într-un „monstru" [1]. Imagines insanes? Monștri? Și ei fac parte, după cum se știe, din făpturile preferate ale peisajului manierist.[2]

Gottfried Benn este poetul german al secolului al XX-lea care nu trebuie considerat doar „strămoșul" cel mai recent al celor mai tineri „temerari" și „furioși". El s-a situat în tradiția iregularului, a manieriștilor tîrzii, ba chiar a *décadents*-ilor și a recunoscut acest lucru [3]. „Ciudat este", scrie el, singular și provocator cum era atît de des, lui Kasimir Edschmid, „că numai marii lirici francezi din secolul al XIX-lea au rămas vii și astăzi". El recunoștea totodată că există o „corelație" între lirica „nouă", mai ales „expresionistă" și „baroc". Asemenea demonstrații au avut „întotdeauna ceva convingător" [4]. În această legătură de idei găsește Benn formula, care ne-a devenit principiu euristic: „În decursul unei perioade de cultură se repetă stări lăuntrice

[1] Cf. *Mein Gedicht ist mein Messer*, Heidelberg, 1953, p. 62.
[2] Cf. LL, pp. 151 urm.
[3] Cf. Gottfried Benn, *Ausgewählte Briefe*, cu o postfață de Max Rychner, Wiesbaden, 1957, p. 297.
[4] Cf. Gottfried Benn, prefața la antologia *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Wiesbaden, 1955, p. 8.

și ies la iveală *obsesii de exprimare identice*". Oare expresionismul (și noua lirică în genere) nu sînt nimic altceva decît un „baroc fecal"? Un fapt e cert (pentru Benn): această poezie (cea nouă) este „destrămarea naturii, destrămarea istoriei" [1]. O vedea foarte limpede, el, Gottfried Benn, cel extrem de lucid tocmai cînd pornea la atac. „Numai în Olimp n-a ajuns (expresionismul), sau pe vreun alt tărîm clasic". Astfel a fost formulată cum nu se poate mai adecvat, de către cel mai ingenios poet de limbă germană după Hofmannsthal (dăruit cu „*Witz*" în sensul etimologic) anticlasicitatea liricii germane „iregulare" din secolul al XX-lea. Ea urmează firul unei tradiții vechi de peste două milenii, și pe fluviul acesteia navighează prea puțin brobdingnagi, dar în schimb nenumărați liliputani.

Sursele acestui fluviu se află în peisajele antiaticiste greco-orientale arse de soare, cu oameni care viețuiesc într-un necontenit „paradox". Ei evoluează mereu între două lumi. Una îmbibată de mireasma cameliilor, a hașișului, a țapilor și a catîrilor, a mentei dar și a lavandei, a afrodisiacelor cu miros amar inventate de femei. Cealaltă este tulburător de „anti"-naturală. Cubică. Albă ca varul. Abstractă. Orientată spre transcendent. Pornită spre mistere, dar nu pe caii de circ ai sentimentalismului. Pe mici armăsari răi, aprigi, potenți, inteligenți și neînfrînați. Iată o *discordia concors* a asianism-manierismului modern european. De aici anumite tendințe stilistice. Benn le numește — superb — : „Transcendență a voluptății creatoare" [2]. „Impulsul de a te exprima, de a formula, de a străluci cu orice risc și fără a ține seama de rezultate" [3]. Iată o cheie pentru cunoașterea poeziei moderne asianic-europene, manierist-anticlasice, din secolul al XX-lea. La Berlin? Da: în Alexanderplatz—o spun nu numai fran-

[1] *Ibidem*, p. 12.
[2] Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, 1951, p. 12.
[3] *Ibidem*, p. 13.

cezii — se întîlnesc Asia și Europa. „Lirica", remarcă Benn, „este o artă anahoretă" [1].

La Berlin, Benn a fost un „anahoret" între Apus și Răsărit. Vremelnic i-a disprețuit pe evrei. Ceea ce se potrivește cu „plebea cu minte de bivol" (Harsdörffer). Cu Benn nu se potrivește defel. Benn a fost vremelnic un poet „național". El combătea istoria, dar nu știa decît puține lucruri despre ea. „Spitalele" îi erau mai aproape decît „Antichitatea". Dar, afinitate stranie: la Hofmannsthal ca și la Benn se învecinează țărmuri mediteraneene, ale Europei și ale Asiei: se învecinează ... în metafore. Ceva „amestecă bardul în sîngele său". Ce anume? *„Keime, Begriffsgenesen, / Broadways, Azimuth, / Turf — und Nebelwesen / Mischt der Sänger im Blut. / Immer in Gestaltung / Immer dem Worte zu / Nach Vergessen der Spaltung / Zwischem ich und du."* („Germeni, geneze de noțiuni / Broadway-uri, azimut / făpturi iscate din cîmpuri de curse, din cețuri / amestecă bardul în sîngele său. / Mereu plăsmuind / mereu spre cuvînt / după uitarea rupturii între eu și tu") [2]. Gottfried Benn este el însuși o metaforă: o *discordia concors* neo-manieristă între Prusia și ... Asia. Granița nu e departe.

„LABORATOR AL VISELOR"

Oare mai sînt necesare multe exemple pentru ilustrarea acestei situații metaforice a manierismului german din secolul al XX-lea? În spațiul limbii germane, aticismul și asianismul se întretaie în chip „expresionist". Cîteva pilde, cuprinzînd imagini și simboluri „abstruse". La Kuno Raeber (elvețian), în ale cărui versuri se îmbină fericit *„alma"* cu *„agudeza"*, citim într-un poem despre *Bomarzo:* „Pînă ca mușchiul să-nchidă strigătul năpădit de iederă / pășește-nlăuntrul gu-

[1] *Ibidem*, p. 14.
[2] Cf. *Trunkene Flut*, Wiesbaden, 1949.

rii deschise a stîncii“ [1]. În legătură cu motivul oglinzii, un citat din Erwin Jaeckle: „Retina suge din oglindirea spaimei / Albastra muscă piere-ntr-o umbră“ [2]. În legătură cu noțiunea și imaginea timpului (tot E. Jaeckle): „Nisipul din mîinile celor de sus / s-a scurs în răgazul ceasornicului / ochii locuind acest loc n-au găsit / dincolo de întinderile de grozamă / nici o urmă“ [3]. Citām și din metaforele lui Paul Celan, devenite modă în lirica germană contemporană, mai ales sub forma metaforelor genitivale din filiația Marino-Apollinaire: „Stîncile de cretă ale timpului“, „părul alb al timpului“, „casca de piatră a timpului“, „negrul lapte al zorilor“. Exemple de oximoroane din poezia aceluiași: „Melancolia vie“, „cuțitul fericirii“. Extrem de mariniste: „Verdea-ca-frunzișul inimă-a umbrelor“, „Din coifuri spumegă vara“, „Dumbrava sentimentelor“, „Izvorul ochilor tăi“, „Sori ai morții“ [4]. Pentru hieroglifică, Ingeborg Bachmann: „E tainică gura din care mîine vorbesc“ [5].

Există hiper-monștri? Poate! Ce înseamnă, la Max Hölzer, „înălțarea la cer a mătrăgunei“: „Căldura hazardului izvorî-va din cupe de absidian“? Aceste versuri sînt dintr-o *Odă* închinată *lui André Breton* [6]. Produse dintr-un „laborator al viselor“: „În laboratorul viselor se făurește cîntul acestei ore“ [7]. Toate se „reunesc“, cu deosebire în lirica germană post-expresionistă, adeseori într-o modalitate de auto-comentariu mai originală. Se ajunge astfel la un programatism metaforic și enigmatic. Bunăoară în versurile lui Johannes Poethen „Un picior înscrie ilizibile

[1] Cf. *Die verwandelten Schiffe*, Darmstadt, 1957, de asemeni și LL („Pădurea sacră“ de la Bomarzo).

[2] Erwin Jaeckle, *Glück im Glas*, Zürich, 1957.

[3] *Op. cit.*, p. 53. Vezi și LL. „Ceasornicul ca ochi al timpului“, p. 141.

[4] Cf. *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, 1952.

[5] *Anrufung des grossen Bären*, München, 1956, și *Gestundete Zeit*, Frankfurt, 1953.

[6] Cf. Antologia *Mein Gedicht ist mein Messer*, *op. cit.*, p. 79.

[7] *Ibidem*, p. 135.

seînne / în speranța drumului“ [1]. La Carl Guesmer găsim: „Hemoptizia florii de piersic“ / „Interogatoriul străzilor“ și — iarăși programatic: „Criptograma privirilor ei e de nedescifrat“ sau „Inima mi-e un grațios eventai în mîna morții“ [2]. „Acolo unde limbajul își atinge limitele, intervine metafora“. „Față de zidurile de netrecut, metaforele cîștigă în sugestivitate“, citim într-o edificatoare antologie a liricii germane recente [3]. Cu cît devin mai „sugestive“, cu atît metaforele trebuie să devină mai abstracte. [4]

NONSENSE

Nonsense de tot felul descoperim în primul rînd la Hans Arp. La el, brutăresele au: „nesfîrșite nasuri / ca băieșandrii-n meandre / provocatoare nasuri / anabazice nasuri / vase-nasuri“ (*„endlos lange Nasen / wie die Mäanderknaben / herausfordernde Nasen / Anabasennasen / Vasennasen“*), „leporism“ în plin secol XX, nemaivorbind despre faptul că din secolul al XVII-lea existau numeroase

[1] *Risse das Himmels*, Esslingen, 1956. Cf. și LL, reproducerea 34 (Joan Miró, *Persoană aruncînd cu o piatră după o pasăre*).

[2] Cf. Carl Guesmer, *Ereignis und Einsamkeit*, Stierstadt, i. T., 1955.

[3] Cf. *Transit*, *op. cit*

[4] Cu privire la „problematica“ literaturii germane contemporane, cf. între altele: Max Rychner, *Vom Umgang mit Göttern*, în *Zeitgenössische Literatur*, Zürich, 1947; *Wiedergeburt der deutschen Barocklyrik*, în *Welt und Wort*, Zürich, 1949; *Deutsche Weltliteratur*, în *Sphären der Bücherwelt*, Zürich, 1952; *Der unzeitgemässe Jean Paul*, în *Arachne*, Zürich, 1957; Friedrich Sieburg, *Nur für Leser*, Stuttgart, 1955; Robert Mühler, *op. cit.*; H. E. Holthusen, *Ja und Nein*, *op. cit.*; Walter Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Bern, 1956; Curt Hohoff, *Geist und Ursprung*, München, 1957; K. A. Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, München, 1957; Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1957; Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne*, Stuttgart, 1958; G. Blöcker, *Die neuen Wirklichkeiten*, Berlin, 1958; Wladimir Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, Paris, 1954 (în versiune germană: *Die Sterblichkeit der Musen*, Stuttgart, 1959).

poeme abstruse, grotești, despre nas. Hans Arp răstoarnă cu plăcere lumea, asemeni lui Théophile de Viau. Găsim deci: „Un bătrîn / șade invers pe-un scaun. / Picioarele-n sus / brațele-n jos / . În tălpi poartă grijuliu un petec de cer“ [1].

Culegeri de poeme-*„nonsense“* vechi sau contemporane ne revelă alte peisaje anticlasice ale Europei. În lirica *nonsense*-lui se află reunite metaforismul obscur, arta combinatorie și cea a preschimbărilor de cuvinte. Groteștile verbale manieriste de acest tip au rămas în Anglia. Specialiștii eruditi le colecționează cu zel metodic. Clasicul *nonsense*-ului este acolo Edward Lear cu ale sale *Limericks* (1846). Cine-i dornic să cunoască asemenea artificii ticluite pentru a trezi *stupore* n-are decît să citească una din numeroasele culegeri englezești [2]. Morgenstern, deja citat, poate fi socotit îndeajuns de cunoscut. *(Das Einhorn lebt von Ort zu Ort / nur noch als Wirtshaus fort)* [3]. Profunzimea rezultă din elipsă. În engleză, procedeul arată cam așa: *„Thus trough road / Becomes rough road / And curves dangerous / are transformed to curves anger us“*. (Alte exemple în anexă).

După studierea literaturii recente a *nonsense*-ului, orice cititor interesat se va putea convinge că ea utilizează manierisme formale ale trecutului, cu deosebire construirea abstrusă de metafore. Influența *nonsense*-ului tradițional asupra liricii contemporane nu poate fi ignorată. Orice am gîndi însă despre *nonsense*, despre cel nou și cel vechi, filologului pasionat el îi oferă delectări, ca limbaj și ca *Witz*. Iată largi, neîngrădite domenii pentru a vîna *ingenio* și *acumen*.

[1] Cf. Hans Arp, *Auf einem Bein*, Wiesbaden, 1955. Cu privire la literatura *nonsense*-ului în lirica mai nouă și mai veche: *Pietro Citati, La poesia e il caso*, în *Paragone*, 1957, nr. 92, precum și antologiile *The Penguin Book of Comic and Curious Verse*, Harmondsworth, 1952, și *More Comic and Curious Verse*, 1956.

[2] Cf. *The Penguin Book of Comic and Curious Verse*, *op. cit.*

[3] Christian Morgenstern, *Alle Galgenlieder*, Berlin, 1935.

Mai mult decît o simplă notație finală la acest capitol: unul dintre cele mai roditoare peisaje ale noii lirici europene, cel rusesc al anilor 1880—1925, aproape că nu mai este cunoscut azi decît inițiaților. Iată o grea pierdere pentru Europa occidentală. Cine dorește să aprofundeze studiul manierismului european, nu va izbuti să ajungă la rezultate cu adevărat satisfăcătoare fără a descoperi, măcar în imensa-i însemnătate pentru circulația unor valori culturale, puntea de legătură pe care a constituit-o, sub raportul istoriei spiritului, Rusia — între Apus și Alexandria, între Occident și Bizanț. Specificarea e valabilă atît pentru arta modernă, cît și pentru literatura „modernistă“ de azi. Geografia noastră culturală manieristă va păstra mereu pe hărțile ei supărătoare zone albe — fără cunoașterea marilor talente din Rusia sfîrșitului secolului al XIX-lea și a începutului de veac XX. Așadar, ne vom referi măcar în punctele-cheie la aceste realități (bazîndu-ne pe *Monumenta Guanda*, antologie universală, însemnată operă de tălmăcire din noua lirică europeană) [1].

CÎNTURI ALEXANDRINE

Să amintim aci doar de următoarele: Kuzmin a scris *Cînturi alexandrine*, Erdmann a epuizat toate manierismele formale (lipogramatice) imaginabile din epoca lui Calimah, Maiakovski evolua „precum un Guliver“ într-un halucinant șuvoi de metafore asianice. Soloviov, unul din inițiatorii „noii“ lirici ruse, aparținea unei asociații ruse care practica *nonsense*-ul în spiritul lui Shakespeare și al lui Edward Lear. Foarte apreciate erau acolo jocurile de cuvinte, metaforele meșteșugite. *con-*

[1] Cf. *Poesia russa del novecento*, antologia Guanda, Bologna, 1954. Vezi și Gleb Struve, *Geschichte der Sowjetliteratur*, München, 1957, și D. Tschiczewski, *Formalistische Dichtung bei den Slaven*, Wiesbaden, 1958.

cetti-urile temerare. Se amalgamau misticul și grotescul. Ivanov era socotit un „magician alexandrin", soția sa (Lidia) — o preoteasă „asiatică" a lui Dionysos. Belîi poate fi considerat un precursor al lui Gottfried Benn. Deformarea este totală, frenetică, dar de obicei mai poetică, sau cel puțin mai convingătoare decît în alte „fabrici" de cuvinte. Alexandr Blok, „îngerul damnat" din Petersburg, se simte el însuși — ca și Mallarmé — un nou Hamlet.

Partea a treia

PARA-RETORICĂ ȘI CONCETTISM

12. ALCHIMIE ȘI MAGIA CUVINTELOR

HERMETISMUL ORIENTAL

Cînd omul asistă la primejduirea unor sisteme de valori în cadrul cărora a trăit, el începe să descopere, de obicei, noi zone spirituale ale lumii. Această confruntare cu o altă substanță universală îl stimulează pe Dedal, „inventatorul" sălășluind în „insul problematic", *și* — sau *mai ales* — în găsirea unor noi mijloace de exprimare în limbă, a unor noi modalități poetice. Jocurile de litere, construcțiile verbale, arta combinatorie paralogică și metaforismul sînt doar cîteva dintre simptomele ilustrînd această tendință. *Concettism*-ul, în primul rînd, este cel care duce la o culme a artificialității în limbă — cu deosebire la începutul erei moderne, cînd se răspîndește din Italia în întreaga Europă. Dacă ne propunem să înțelegem mai bine concettismul, ale cărui ecouri dăinuie pînă în zilele noastre, sîntem obligați să nu omitem un proces istoric: nașterea unei para-retorici în Renașterea tîrzie. Cu aceasta avem a ne ocupa dintîi: cu mărturii din istoria manierismului de la Tasso pînă la Harsdörffer. Va deveni posibilă astfel și o delimitare mai riguroasă a manierismului — nu numai de clasicism, dar și de baroc.

Să pornim așadar de la începutul erei moderne — de la Renaștere, pentru a pătrunde esența unui alt element determinant al concettismului, — căci el se caracterizează nu doar prin combinatorismul verbal paralogic, ci mai cu seamă și prin nașterea a

ceea ce vom numi, deocamdată, para-retorică, lucru pe care urmează să-l demonstrăm. Dar trebuie să ne reamintim, măcar printr-o privire de ansamblu, peisajul istoric. În Renaștere, chiar între 1450—1550 deci, au fost receptate, cu o nouă conștiință — după cum am avut prilejul să arătăm — *și* culturile greco-orientale, pe lîngă Antichitatea greacă și romană. A luat naștere un „hermetism" filozofic specific (care ulterior avea să fie împins în umbră, întîi de dogma bisericească, mai tîrziu de umanismul clasic și de raționalismul liberal). În Europa a rezultat de aici o „cultură esoterică". Pentru această parte a expunerii noastre, avînd un caracter istoric, dar implicînd — prin relevarea unor raporturi structurale — și problematica fundamentală a omului modern, este și rămîne de o importanță hotărîtoare faptul că se ivește iarăși — datorită întîlnirii cu noile peisaje spirituale, cu esențele „secrete" ale cabalisticii, cu alchimia hermetică și cu științele oculte — o tensiune semnificativă a gîndirii și a simțirii. Sub asaltul modurilor de gîndire anticlasice, limba și formele poetice s-au cerut, în consecință, schimbate, ba chiar strîmbate. Gîndirea în analogii, magic-alchimistă, specifică Renașterii, își găsește replica estetică în acele *„correspondencias"* din *„concetti"*-urile epocii shakespeariene, precum și în tehnica evocativă (urmînd a fi dezbătută mai tîrziu) din lirica „esoterică", „hermetică" și „ocultă" [1].

[1] *Esoteric* (gr.) = „interiorizat". Denumire pentru o doctrină sau o modalitate poetică a cărei înțelegere reclamă inițierea, cunoașterea unor simboluri și noțiuni specifice. Trebuia să fii socotit „demn", înainte de a-ți fi îngăduit să pătrunzi în învățăturile „esoterice" (secrete). Roger Bacon (1219—1294) scrie în al său *Opus tertium* că ar fi o nebunie să hrănești măgarul cu lăptuci, odată ce el se socotește fericit cu scaieți. Oamenii simpli — după el — alterează înțelepciunile profunde, iar „cei răi" le falsifică. Înțelepciunea se cuvine să rămînă „secretă". În fața oricărui laboratoriu al gîndirii s-ar cădea să stea de pază un înger cu paloș de foc. (Cf. Serge Hutin, *L'alchimie*, Presses Universitaires, Paris, 1951, p. 19). *Hermetic* = de la Hermes Trismegistos (vezi în text). *Ocult* (de la lat. *occultum* = ascuns), folosit întîi doar cu privire la învățăturile secrete ale misterelor religioase; abia mai tîrziu apare „ocultism", ca termen din domeniul parapsihologiei.

Începutul noului manierism european ca *formă de gîndire* stă sub semnul învățăturii despre *„idea"* a lui Marsilio Ficino (1433—1499). În a sa *Theologia Platonica*, el reînnoiește neoplatonismul alexandrin. În 1471 traduce în latinește *Corpus Hermeticum* sau *Poimandres* a lui Hermes Trismegistos, „zeul" egiptean al scrisului și al înțelepciunii, Thoth. Astfel pornește din Florența acelei epoci un hermetism *spiritual* care, în vremurile mai tîrzii ale istoriei europene, se scufundă mereu și mereu iese iarăși la suprafață. Ce-i drept, gravitatea și profunzimea acestui hermetism renascentist florentin n-au mai fost atinse, de atunci, decît rareori. [1] Ficino rămîne, deși alexandrin, totuși grec. Pentru poetul și literatul Marino, ca și pentru teoreticienii artei dintre 1550 și 1650, el trece — după cum am mai amintit pe scurt — drept „camerier secret al lui Dumnezeu"; se spunea că izbutise „să zărească nudă frumoasa înțelepciune".

Pentru reînvierea vechii culturi orientale, cu deosebire a celei ebraice, Giovanni Pico della Mirandola (1463—1494) s-a arătat a fi unul dintre cei mai inițiați precursori europeni. Și el și-a desfășurat activitatea la Florența. Ca și pe Ficino, antropologia sa teologică eterodoxă l-a îndemnat la cea mai mare precauție (hermetică). A fost dușmănit de biserică. Scurtă vreme înainte de a muri a fost convertit de Savonarola la creștinismul drept-credincios [2]. Și Pico este — alături de Ficino — un înnoitor al formelor de gîndire „manieriste" în Renaștere ... deci un alexandrin. El preia în primul rînd alchimia, care cunoscuse în Alexandria

[1] Cu privire la esoterismul cabalistic și la scolastica armonizantă din Evul Mediu spaniol tîrziu: Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. I, pp. 341 urm. Cu privire la esoterism în Renaștere: Eugenio Garin, *Considerazioni sulla magia del Rinascimento*, în *Atti del II° Congr. int. Stud. Umanistici*, Roma, Milano, pp. 251 urm. Despre istoria misticii iudaice: Scholem, *op. cit.*

[2] Cf. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Berlin, 1927.

antică — creuzet precreștin al egiptenilor și evreilor — o primă sistematizare modernă.

Aflăm că Pico della Mirandola dispunea de o metodă *lingvistică* pentru a pătrunde *„arcanum"*, taina. Astfel, el derivă din primul cuvînt al *Genezei* — „la început" (în ebraică = *beresit*) — o întreagă cosmologie, folosind în mod combinatoriu literele acestui cuvînt pentru alcătuirea unor relații logico-fantastice [1]. Magie! Pentru Pico, a înțelege minunile naturii mai însemna încă a produce *„meraviglie"* întru totul creștine. Lumea i se arată „hieroglifică". „Hieroglifele" însă sînt „imagini" ale „ideilor", și el se inspiră aci din prima carte a Cabalei, din *Sefir Iețirah*, unde simbolistica numerelor și literelor deține un rol cheie. El însuși scrie: „Din străvechea teologie a lui Hermes Trismegistos, a învățătorilor caldei și pitagoricieni, ca și din misterele obscure ale ebreilor am extras multe, necunoscute pînă atunci — și am găsit lucruri noi prin propria-mi cercetare". [2] Pentru cercetarea noastră, procedeul analogiei utilizat de Pico este de o certă importanță, deoarece la el — cum subliniază pe bună dreptate W. E. Peuckert — mai avea un caracter ingenios, perspicace, spiritualizat, spre deosebire de vulgarismele „magice" de la sfîrșitul secolului al XVII-lea.

[1] Cf. *Etaplo*, trad. ital., Florența, 1942. De asemeni, Drummond, *Philo. Judaeus*, London, 1888; Serge Hutin, *op. cit.*, pp. 32 urm.; Chochod, *op. cit.*; anuarul *Eranos*, 1935, 1936; N. Ferger, *Magie und Mystik*, Zürich, 1935. Pico repetă străduințele filozofului neo-platonic (evreu) Filon (n. cca 25 î.e.n.), care a născuit încă din acea vreme la o sinteză a misterelor grecești, egiptene și ebraice.

[2] Apud Will Erich Peuckert, *Pansophie*, Stuttgart, 1936. O lucrare merituoasă pentru studierea „esoterismului" din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Din păcate lipsesc aici cercetările filologice ale vechilor surse semitice, pe care le găsim la Dornseiff. În schimb, Peuckert a examinat *(op. cit.)* limbajul esoteric al literaturii germane din secolul al XVII-lea. O excelentă completare la această problemă: Wolfgang Kayser, *Böhmes Natursprachenlehre und ihre Grundlagen*, în *Euphorion*, vol. 3, Stuttgart, 1930, precum și — din punctul de vedere al istoriei ideilor — : Alexandre Koyré, *Mystiques spirituels et alchimistes du XVI-e siècle allemand*, Paris, 1955.

Această metodă „esoterică" a analogiei a dus la limbaje secrete în filozofie, în știință și în poezie, cu atît mai mult cu cît trebuia să te ferești pe atunci de persecuțiile bisericii. Iată cum ni se relevă din nou — sub aspect sociologic — nașterea unor manierisme formale sub presiunea unor forme statale absolutiste. „Manierismul" esoteric este împins spre „subteraneitate", clasicismul devine ideologia estetică a sistemelor victorioase. În opoziție cu academiile „exoterice" oficiale, se nasc academii „esoterice" secrete [1]. În Europa acelei epoci apar „limbaje cifrate" datorate unei „gîndiri eterodoxe" [2] Rețele ale „manierismelor" de gîndire și formale se întind asupra Europei. Ele influențează arta și literatura [3].

Care erau mijloacele unei asemenea tăinuiri și disimulări? Sînt aceleași care au fost utilizate (mai cu seamă) în Antichitatea oriental-africană, în străvechea dispută dintre ortodoxie și eterodoxie: preschimbări de litere și cuvinte, simboluri, alegorii, *concetti* și embleme inteligibile numai pentru cunoscători. Ele erau expresia unor antagonisme în primul rînd teologice, filozofice și estetice. În epocile de criză, cu marile lor tensiuni, limba (reversibilă) este așadar strămutată din cîmpul intențional al comunicării nemijlocite într-un cîmp imaginar al semnalizării mijlocite. Se nasc mereu cele mai aprige conflicte [4]. Din această pricină,

[1] În vremea Papei Paul al III-lea au fost interzise asociațiile alchimiste secrete. Cf. G. F. Hartlaud, *Giorgiones Geheimnis*, München, 1925.

[2] Cf. G. F. Hartlaub, *Hamlet und das Jenseits*, în Euphorion, vol. 48, 1954.

[3] G. F. Hartlaub, *Zu den Bildmotiven des Giorgione*, în *Zeitschrift für Kunst und Wissenschaft*, vol. VII, Berlin, 1953, și *Tizians Liebesorakel und seine „Kristallseherin"*, în *Zeitschrift für Kunst*, nr. 1, Leipzig, 1950.

[4] Acest proces poate fi urmărit și în cultura iudaică precreștină. *Vechiul Testament* era socotit de evreii precreștini, în majoritatea lor, drept revelație unică a Dumnezeului monoteist. Practicile magice eterodoxe erau din această pricină detestate. În cărțile profetice ale *Bibliei* (printre altele: *Isaia*, 2, 6) există preveniri împotriva superstițiilor „răsăritene", împotriva magiei „străine". Magia și

hermetismul a avut încă de timpuriu tendința de a se revendica de la damnarea satanică, în ciuda perpetuei aspirații spre o orînduire universală metafizico-magică *sui generis* [1]. Strămoșii tuturor esotericilor sînt — după Zosimos, cel mai vechi alchimist grec — îngeri care s-au îndrăgostit de femei pămîntene și le-au divulgat taine ale naturii *(Geneza,* 5). Ei au fost alungați din ceruri; din relațiile lor supraterestre-terestre s-au născut giganții [2]. Iată genealogia acelor *peintres* și *poètes maudits* de la Pontormo pînă la Rimbaud. Acestea toate amintesc în primul rînd mitologia alexandrină, cu limbajul ei imagistic „pansexual". Alexandria stă așadar într-un dublu sens la obîrșia unor manierisme europeme ulterioare, și anume atît în privința stilului manierist „asianic" cît și a formelor de gîndire manieriste. Alchimia devine oglinda sincretismului spiritual al Alexandriei și a cosmopolitismului ei, a amestecului ei de națiuni tipic și pentru metropolele europene de azi.

LIMBA CA „MANTRAM"

Din Florența lui Marsilio Ficino, renașterea alexandrinismului hermetic se întinde asupra întregii Europe. Dăm aici doar cîteva referiri: Agrippa von Nettesheim *(Occulta philosophia)*: așa-zisul cerc al lui Dürer; Reunchlin *(De verbo mirifico)* care l-a cunoscut în 1492 la Florența pe Pico; Paracelsus von Hohenhein, „noul Hermes" și exegetul plin de fantezie al unor esoterisme cabalistice, preamăritorul lui *„intellectus magicus"* și al lui *„secretum magicum"*, stăpîn al tuturor signaturilor secrete ale lumii. În 1520 a apărut la Veneția

alchimia ebraică, din care izvorăște ulterior *Cabala* (datînd, potrivit unor cercetări recente, dintr-o perioadă anterioară celei acceptate pînă acum) sînt deci și ele eterodoxe. Ele se împletesc, mai cu seamă în Alexandria, cu hermetisme egiptene și grecești.

[1] Cf. Berthe Gavalda, *La magie dans le judaïsme*, în revista *La Tour Saint-Jacques*, număr special, 11—12, Paris, iulie-decembrie, 1957.

[2] Serge Hutin, *op. cit.*, p. 29.

o primă ediție modernă din *Talmudul babilonian*; scurt timp după aceea s-a tipărit și *Talmudul palestinian*. Tirajele rămase au fost arse în 1553 și 1559 din poruncă papală, iar *Talmudul* pus la index[1]. G. B. Della Porta, cu a sa învățătură secretă a „semnelor", trecea în Italia drept *„maestro"* al „signatologiei", ca și Tommaso Campanella, care a fost întemnițat vreme de 27 de ani pentru eterodoxie politică și religioasă. Opera sa, *De sensu rerum et magia*, a apărut abia în 1620 la Frankfurt. Pentru Anglia trebuie citat mai ales profundul gînditor John Dee (1527—1608), cu combinările sale de numere și litere „ocultiste" deja, cu metaforele paralogice, diagramele magice și simbolismele sale [2].

Asupra lui John Dee se cuvine să ne oprim puțin. Literele, cuvintele (sunetele) au pentru el însușiri bine determinate. Ele se transformă în *„mantram"*, adică „vibrează", avînd deci putere evocatoare. Combinîndu-le conform unui procedeu esoterico-magic, se obține un efect *cosmic-evocativ*. Pot fi chemați în felul acesta îngerii. S-a atins aci o culme a transformării funcției limbajului! Numai prin combinări sonore de natură alogică (în raport cu limba uzuală, „comună") îți supui făpturile eterice, fără a mai vorbi de oameni — evident, vrăjiți. „Delirul" aliterațiilor, cum apare la manieriștii *doar* „parnasieni" din Napoli, Nürnberg, Breslau sau la Richard Wagner în perioada tîrzie, mai păstrează aci încă tendințe demiurgice: nu e de mirare că „poeții metafizici" englezi îl citeau cu venerație pe John Dee! La el, magia — este vorba de magie albă într-o accepție superioară — devine iarăși mistică [3].

[1] Cf. *Talmud babilonese*, Bari, 1958.

[2] Gérard Heym, *Le système magique de John Dee*, în *Tour de Saint-Jacques, loc. cit.*, pp. 81 urm., și K. Seligmann, *op. cit.*, pp. 257 urm.

[3] Magia „neagră" este întruchipată în *Furtuna* lui Shakespeare de vrăjitoarea Sycorax și de Caliban; magia „albă", de Prospero și Ariel. Cuvîntul *Sycorax* este compus din *„sy"* = porc și *„corax"* = corb. *Caliban* este o anagramă a lui *Canibal*.

Iată cum un „hermetic" ca John Dee, spre deosebire de atîția manieriștii, se apropie (în limbă) atît de tradițiile biblice cît și de cele cabalistice. Căci și *Biblia* cuprinde, după cum știm, multe „jocuri" de cuvinte; astfel, psalmul fără litera „*ț*ain", socotit mijloc de apărare împotriva armelor [1]. Față de aceasta, mania esoteric-metaforică a corelațiilor din secolul al XVII-lea, manierist prin excelență, apare — ca și multe exerciții asemănătoare din secolul al XX-lea — doar ca o manie pseudo-magică a analogiilor; astfel de pildă cînd i se acordă lui Jupiter următoarele atribute: turtă dulce, unt, ulei de nucă, zahăr, făină, șofran, masă cu trepied, afumătoare, mosc, camforă, aloe, sacîz, lampă, pîine, vin, carne rece, busuioc. Se adaugă cuvintele a-logice: „*Dehamos Armas Hilis, Maks Adsis Tamis Foros. Dehidas. Efraus. Figkidis*". Să ne imaginăm acum, realizat prin mijloace combinatorii alogice, un poem alcătuit din aceste elemente, bunăoară pe tema: „Mă aflu în fața judecății". După cum se știe, Jupiter este (astrologic vorbind) „benefic" în fața „autorităților". Dacă „se bate de trei ori în lemn", Jupiter este invocat să poarte noroc, căci și lemnul e unul din atributele sale. Posibilitățile combinatorii sînt inepuizabile. Ele permit nesfîrșite *correspondencias* ... ajungînd pînă la formulele sonore letriste, evocativ-abstracte [2].

Formule de litere magice, alogice, abstruse, mai mult sau mai puțin asemănătoare celor aflate printre atributele astrologice ale lui Jupiter, găsim mai cu seamă în culmea epocală a unei alchimii lingvistice intrate în demență, grotesc-combinatorie: în *Finnegans Wake* de James Joyce (1939). În timpul unei furtuni, Earwicker trîntește ușa, și se ajunge la următoarea desfășurare de raporturi simbolic-sonore: „*Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportertooryzooysphalnabortansporthaokansakroidverjkapakkapuk*". Jupiter e stăpînul trăsnetului și al tunetului! O imensă metaforă sonoră, combinare poliglotă a noțiunii de „ușă", simbolizează mînia stăpînului zeilor: se trîntesc duduind uși lingvistice, iar Jupiter părăsește lumea într-o furtună de litere. Ce altceva ar putea să facă? Secularizarea schimbărilor magic-alchimiste de litere și cuvinte este desăvîrșită, și totuși rezultă la Joyce cu totul altceva decît la Rabelais, la care descoperim monștri verbali asemănători, astfel bunăoară în *Pantagruel*: „*morderegrippipiaeirofreluchamburelurecoquelurinpimpanenens*" [1] (combinare alogică pentru „a rupe în bătaie"). Pe cînd Rebalais, asemenea multor „moderni" de azi, oferă un grotesc *nonsense* lexical, Joyce tinde spre un sistem alogic, spre legități combinatorii — măcar în domeniul limbajului. În acest montaj poetico-poliglot se intenționează „evocarea" unui spirit magic al limbii. Este vorba de un soi de construcție lingvistică cuadridimensională — și nu, ca la Rabelais, de un joc de cuvinte zeflemist. O asemenea poezie nu va izbuti să încînte, ce-i drept, decît pe cunoscătorul în materie de limbă care e și iubitor de enigme. Acesta va putea gusta amestecul dintre echivocul deșănțat și magico-triumfala evocare a unității cosmice.

ART MAGIQUE

Suprarealismul s-a inspirat din plin din sursele „magiei". Găsim o nouă confirmare în ultima scriere a lui André Breton, *L'art magique* [2], ca și

[1] Pentru alte exemple: cf. Berthe Gavalda, *op. cit.*

[2] Mai dăm și un alt exemplu de combinare „alchimistă". În alchimie se utilizează alfabetele ebraic, grec și latin. *A* este litera inițială a tuturor alfabetelor, *Z* — litera ultimă a celui latin, *O* — a celui grecesc, *TH* — a celui ebraic. Din combinarea literei de început cu literele finale ale celor trei alfabete ia naștere cuvîntul „AZOTH". În alchimie, el înseamnă „început și sfîrșit, unitate". Cf. R. Bernoulli, *Seelische Entwicklung im Spiegel der Alchimie*, anuarul *Eranos*, Zürich, 1935, pp. 231 urm.

[1] Rabelais, *Gargantua*, ed. Paris, 1929, II, p. 55. Despre aglomerarea de sinonime, onomatopei și jocuri de cuvinte la Rabelais cf. Schneegans, *op. cit.*, pp. 248 urm.

[2] Paris, 1957 (colaboratori: Verdier, Hautecoeur, Chastel, Grand).

într-o carte a pictorului suprarealist Kurt Seligmann, *Le miroir de la magie*, o instructivă compilație a principalelor esoterisme vechi [1]. Breton pornește de la o remarcă a lui Novalis, cum că „magia artei constă în a folosi în mod arbitrar lumea simțurilor" [2]. Breton dezvoltă, pe baza interpretărilor lui Paracelsus și Swedenborg de către Novalis, o neo-pansofie proprie despre o „artă magică" în secolul al XX-lea. Hugo, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé sînt citați ca marile „afinități elective" ale lui Novalis, precursorul acelui neo-magism din adîncurile romantismului german și ale pansofiei europene dispărute. „Sensibilitatea modernă" ar fi „îmbibată" cu asemenea „esoterisme". Analizîndu-l pe Novalis, Breton deosebește între o magie determinată de un scop și o alta gratuită, liberă de scop. Viitorul spiritual aparține magiei libere de scop. Autorii-exemplari ai lui Breton, în afară de Novalis, se numesc: Plotin, Paracelsus. E redescoperită „înalta" magie, magia mîntuitoare, magia ca formă a unei străvechi religiozități eterodoxe. Neobositul doctrinar al suprarealismului citează un pasaj dintr-o scrisoare a lui Mallarmé: „Ocultismul este începutul *semnelor pure* de care ascultă orice literatură; putere originară a spiritului". I se restituie magiei, în această accepțiune, ceva din profunzimea culturilor primordiale ale Orientului. Ea devine din nou cheie universală pentru reunirea tuturor contrariilor. Tehnica hotărîtoare în magie, repetă Breton, este „teoria corespondențelor", dragostea de enigmă a lui „*homo ludens*" [3] avînd o valoare perenă. Opera de artă își trage cea mai profundă putere din „magia sufletului curat". Drept „surse" ale acestei magii spiritualizate se citează texte egiptene, autori alexandrini, *Cabala* și, mereu și iarăși,

[1] *Op. cit.*

[2] Novalis, *Fragmente, ed. cit.*, vol. III, p. 46.

[3] Breton citează aici la rîndul său lucrarea lui Huizinga, *Homo ludens, op. cit.*, vezi și LL, pp. 251.

pictori ai Renașterii tîrzii, ca și poeți ai romantismului, ai celui german mai cu seamă [1]. În această nouă fază a suprarealismului, André Breton prevestește o sensibilă tendință de spiritualizare a unei lumi reduse la încifrarea în imagini [2]. Demersul meta-istoric, avîntul spre absolut, deși manifestat într-o religiozitate mai degrabă arheologizantă, sînt simptomatice pentru necontenita tensiune din toate epocile manieriste ale Europei: 1. accelerarea destrămării; 2. aspirația către o nouă „unitate" și „ordine".

Se ivește continuu în formele de gîndire manieriste această specifică aspirație spre unitate, chiar și în eterodoxul părînd cîteodată fără leac. Înaintea lui Pascal, Jakob Böhme (1575—1624) găsește, umblînd și el pe cărări cabalistice, prima treaptă a depășirii. El încearcă să dea „alchimiei" europene din vremea sa — care, după Pico della Mirondola, se „vulgarizase" (formal și ca gîndire) tot mai mult — o nouă profunzime, o nouă unitate. *Aurora* sa datează din 1612, an în care Europa manieristă începe să exploateze marile tradiții antic-orientale în scopuri exclusiv artistice, la fel cum aveau s-o facă mai tîrziu clasiciștii cu Antichitatea greacă și romană. „Litera" devine iarăși „spirit", ca în cele mai vechi culturi orientale, ca și la Platon. Și Böhme se mai complace în permutări de silabe și de litere sau în altele asemănătoare; dar el se avîntă din nou spre o „teologie a limbii". El își propune să regăsească limba lui Adam dinaintea

[1] Drept „pictori ai viitorului", „magici" și deci exemplari, Breton îi citează printre alții pe: Éliphas Levi și Robert Fludd cu desenele lor referitoare la *Sohar*-ul cabalistic, mulți emblematicieni „alchimiști", apoi pe Hans Baldung Grien, Hieronymus Bosch, *Faust*-ul lui Rembrandt. În plus, printre alții, pe Leonardo, Dürer, Grünewald, Caron, Arcimboldi, Monsù Desiderio, Gauguin, Rousseau, Kubin, Munch, Braque, Picasso, Derain, Chirico, Max Ernst, Picabia, Duchamp, Magritte.

[2] Despre triumful magiei „albe" la Shakespeare; cf. Paul Arnold, *op. cit.*

păcatului originar. Totul are o „întruchipare" (Gestaltnis), o signatură, adică un „receptacol al spiritului" [1].

REGULI DEFORMATE

Cînd, pornind de la asemenea tradiții, limba devine obiectul unor atare exigențe, ea nu se mai poate supune unui alt canon tradițional. Impetuoasele curente de gîndire care s-au revărsat pornind din Florența epocii — concomitent cu total diferitele modele de armonie clasiciste — au dus cu necesitate la o transformare a mijloacelor limbii și a formelor poetice. Retorica „clasică" — o repetăm și ne apropiem astfel de miezul acestui capitol — începe să se clatine. Pentru prima oară, ea — care rămăsese neatinsă în Evul Mediu [2] — suferă o *deformare*. De aici se ivesc, din punctul de vedere al istoriei limbii și al istoriei formelor, premisele necesare pentru a preîntîmpina obiecțiile criticii literare clasicizante, potrivit cărora literatura contemporană, respectiv manierismul contemporan, nu ar putea fi comparate decît sub anumite rezerve cu cel din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, trebuind deci să ne resemnăm în fața unor insurmontabile deosebiri de epocă. Vom reveni necontenit asupra grijii — îndreptățite — pentru „diferențieri". Nu apelăm în acest moment al expunerii decît la răbdarea cititorului, după referirea la atît de puternicele impulsuri istorice, ale căror fundamentări sociologice le-am sugerat mai sus [3].

După moartea lui Michelangelo a apărut în Italia o foarte agresivă teorie a geniului. Autorul ei este filozoful eterodox care a fost ars pe rug pe Campo de' Fiori din Roma: Giordano Bruno (1548—1600). A ținut prelegeri la Wittenberg. Hamlet l-ar fi putut audia. Este una dintre cele mai moderne, cele mai

[1] Cf. Wolfgang Kayser, *Böhmes Natursprachenlehre und ihre Grundlagen*, *op. cit.*, și G. Frazer, *The Golden Bough*, London, 1915.

[2] E. R. Curtius, *op. cit.*

[3] Cf. LL.

hamletiene personalități din Europa epocii. Tocmai în Anglia a ajuns la o notorietate timpurie. Estetica sa, celebrul dialog *Degli eroici furori*, a fost scris la Londra și publicat în 1585 la Paris [1]. Cu această scriere, el a influențat în egală măsură lirica esoterică din Anglia cît și, prin așa-numitul său panteism, pe libertinii din Franța [2]. Abisalul însuflețit — ceea ce am numi astăzi *„onta"* (ființa) — se manifestă, după Bruno, în figuri semantice pline de o enigmatică tensiune *(concetti)*. Remarcabil pentru noi este faptul că și Bruno datorează multe universului bizar al lui Raymundus Lullus, și mai cu seamă că a creat elemente extrem de eficiente ale unei polemici *anti-clasice*, a cărei influență se face simțită în romantismul european [3]. Bruno nu se referă numai la Platon. El descoperă, în lupta sa pentru eliberarea literaturii de regulile clasiciste, modele în magia caldeilor [4]. Entuziasmul, moartea și iubirea sînt izvoare eterne ale poeziei, în măsura în care aceasta nu este înlănțuită de „reguli". *„Mania"* lui Platon devine flacăra originară a inspirației poetice [5]. Dacă poezia manieristă dobîndește o nouă profunzime în deceniile dintre 1600 și 1650, și anume aproape exclusiv în Anglia, faptul se datorează, între altele, și rapidei înțelegeri, de către englezii epocii, a nepătrunselor abisuri din acest *dialog* unic în felul lui. Reținem aici, în problema istoriei formelor, doar atît: „Regulile în poezie nu sînt valabile decît pentru cei care știu mai mult să imite decît să inventeze". Cine nu face poezie decît după regulile marii arte clasice

[1] *Op. cit.*

[2] Frances A. Yates, *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's Degli Eroici Furori and in the Elizabethan Sequences*, Warburg and Courtauld, VI, London, 1943.

[3] Cf. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, în *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1923.

[4] *Op. cit., Dialogo III °*, ed. Bari, 1908, vol. II, p. 8.

[5] Despre reunirea „planonismului" (teoria *maniei*) și a „aristotelismului" (principii formale, deduse din ceea ce Aristotel caracterizează drept „greșeli" în retorică), adică despre îmbinarea „maniei" cu „maniera", cf. LL, pp. 233 urm. („Manieră și manie").

este o „maimuță a Muzei altora", Clasiciștii sînt conformiști — adică, de fapt, doar „niște bieți viermi". Adevăratul poet cîntă „liber" despre „moarte, chiparoși și infernuri" [1].

Revolta Renașterii tîrzii împotriva „clasicismului" va lua în curînd aspecte și mai violente. Contemporanul și colegul lui Galilei la Padova, Paolo Beni (1552—1625), a scris în 1612 o *Anticrusca* (un pamflet împotriva academiei clasiciste cu același nume). Teza: „Limba celor vechi este necultivată și aspră". Într-o altă scriere celebră, Beni neagă grandoarea lui Dante și îl preamărește pe „modernul" Tasso împotriva conservatorilor din Academia della Crusca, împotriva „aticiștilor" [2]. Vechiul antagonism dintre aticiștii „laconici", așadar cei care scriu clar, scurt, precis, și „asianici", care îndrăgesc nuanțele, hiperbolele, ornamentarea verbală, întorsăturile și întortocherile, devine — într-o nouă situație istorică — tot mai evident. De atunci, din secolul al XVII-lea, datează obișnuința ca umaniștii conservatori să-i numească pe marinești „asianici". Gracián deosebește și el, după cum știm, două forme stilistice: *„estilo asiánico"* și *„estilo conciso, lacónico"*. Ambele modalități au fost ilustrate de mari poeți, dar Gracián simte o mai intensă simpatie pentru „asianici", pentru asianicii îmbinînd bogăția verbală cu acuitatea inteligenței. Stilul lacomic (aticist) este natural, stilul „asianic" al lui Gracián devine cultist [3].

13. MISTIFICĂRI CONȘTIENTE

„A DISTRA"... CU „CIUDĂȚENII"

Unul dintre primele rezultate ale acestui antiaticism se manifestă efectiv ca o revoluționare a retoricii aticiste. Cum am mai spus: în epoca shake-

[1] Cf. *Dialogo I°, op. cit.*, pp. 310 urm.
[2] Cf. *In Aristotelis poeticam commentarii*, 1913.
[3] *Op. cit.*, pp. 258, 363.

spearianã se distingea între retorică în sensul unei tehnici destinate exclusiv convingerii și instruirii, și o tehnică specifică a divertismentului, căreia i se îngăduie folosirea unor figuri retorice, dar într-un sens cu totul diferit și cu mult mai puțin utilitar. „A distra" ... îndeobște se mai spunea atunci — după o terminologie tradițională — *„delectare"*. Dar această străduință a „delectării" — și anume doar prin intermediul anumitor figuri retorice, riguros alese — este la fel de novatoare ca și faptul că poeții și tratatiști ai manierismului — mai cu seamă Tesauro — iau ca model tehnica „delectării" din *retorică*, nemaiapelînd așadar strict la *poeticile* aticiste ale Antichității.

Acum se ivește dorința de „a distra" nu prin frumusețe grațioasă și idilism, ci mai ales prin ciudățenii, efecte, întorsături neașteptate, uluitoare, prin miraculos, straniu, tainic, abscons etc. Sînt preferate acele figuri retorice pe care le prețuiau cu deosebire sofiștii antici. Ele sînt corelate cu tehnica, de asemeni sofistică, a paralogiilor [1]. Figurile retorice specific sofistice, paralogismele sofistice, își dau întîlnire (la început șovăielnic) în programatica manieristă din vreme lui Tasso pînă la perioada finală a lui Tesauro și Gracián, hiperbolică în toate privințele. Unul dintre primii „suprarealiști" din Europa secolului al XIX-lea, Isidore Ducasse (Lautréamont) scria: „Suspinele poetice ale acestui secol nu sînt nimic altceva decît sofisme". El se referea la romantici [2].

TOPOI FALLACI

Și din alte motive, reconsiderarea spectaculoasă a sofiștilor Antichității, deseori pe nedrept criticați de la Platon încoace, ar trebui să ne invite la meditație. Sofiștii sînt — precum majoritarea manieriștilor din toate timpurile — reprezentanții unui

[1] Cf. *Partea I-a* a vol. ns. (despre arta combinatorie paralogică).
[2] *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 361.

subiectivism declarat și ai unei morale relativiste. Sînt inițiatori de idei, distrugători ai putregaiului, adversari ai construcțiilor false, agitatori spirituali ai gîndirii, fii ai lui Hermes, strămoșii spirituali ai tuturor „furioșilor", „dezagregatorii" din sînul avangardelor europene de azi. Scepticismul lor, deseori inteligent și „ingenios", a devenit o indispensabilă sare spirituală [1]. După cum se știe, Nietzsche (și, înaintea lui, Hegel) i-a înțeles din nou pe sofiști și pe sceptici. E lucru dovedit că epigramele *(concetti)* lui Nietzsche au fost influențate de Gracián [2].

Ne amintim că Tesauro lăudase paralogismele. Începe acum să ne intereseze felul în care a ajuns el să se distanțeze de retorica aticistă. Elogiindu-l pe Pico della Mirandola, pe care îl dă drept model stilistic [3]. Tesauro face o deosebire netă între sentințe evident „euclidiene" și *concetti* „iscusite", adică alcătuite cu *„paralogismi"*. Drept care se cuvine a se căuta *„topici fallaci"*, *topoi* înșelători, inducători în eroare [4], care să „uluiască" spiritul. În această ordine de idei, grandoarea specifică acuității intelectului constă — cum am mai avut prilejul să citäm — „în a ști să minți bine" [5]. Mistificările conștiente ale poeților (bazate pe utilizarea sofisticată a unor anumite *topoi* manieriste ale retoricii) nu sînt deci nimic altceva decît paralogisme, silogisme antiraționale, silogisme înșelătoare, nimic altceva decît figuri iraționale concepute și formulate conștient, așadar niște formații verbale suprareale, intelectual intenționate. Structura lor, logic contradictorie, produce *„meraviglia"*; configurațiile lor, artificii ale limbajului realizate mai cu seamă prin reunirea contrariilor, pot crea, chiar și prin simplul efect muzical, stări de spirit fascinante pentru cititor. Ovidiu numește labirintul lui Dedal o „mistificare voită" [1]. Marino socotea muzica soră geamănă a poeziei [2]. Multe din versurile sale nu au alt sens decît cel al vrăjirii prin sunet, prin muzica sonurilor, ca la Verlaine [3]. Există, după Tesauro, o diferență decisivă între retorica dialectică (scop = a convinge), dialectică (scop = a instrui) și poezie (scop = a încînta „fără piedica adevărului") [4]. Căutarea unui stil ales — pe care și Aristotel îl recomandase, într-un sens cu mult mai moderat, ce-i drept opus „limbii comune" [5] — devine în *Ocheanul aristotelic* al lui Tesauro o manie a „căutării". Tesauro îl schimonosește pe Aristotel în *Ocheanul* său, după cum Parmigianino se slutește pe sine însuși într-o oglindă convexă. El schimonosește, deformează întreaga retorică aticistă. Constată mereu că prin paralogisme și metafore de opoziție se naște „ceea ce are spiritul mai nobil", „necunoscut retorilor, neamintit de ei", și acest miracol ar rezulta „din redarea unor lucruri aproape incomparabile". *Topoi*, cele mai vechi figuri lingvistice artificioase ale omenirii, sînt împinse într-o altă dimensiune, ca în tablourile „anamorfoticilor", servind, într-un caz și în celălalt, unei mistificări totale, deci nu numai optice [6]. „Retorica este inițiatoarea trucurilor", citim încă în fragmentele lui Heraclit [7]. Virgiliu, referindu-se la labirintul dedalic, vorbește despre „viclenie" [8].

Tesauro nu reprezintă deloc un caz izolat în ce privește elaborarea unei prime para-retorici, care avea să devină hotărîtoare pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii „moderne". Camillo Pellegrini afirma într-o scriere, *Del concetto poetico* (1598), că oratorul doar vrea și trebuie să convingă, pe cînd poetul ar avea de-a face cu „verosimilul",

[1] Cf. H. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, 1913.
[2] André Rouveyre, *op. cit.*
[3] *Op. cit.*, p. 89.
[4] *Op. cit.*, p. 295.
[5] *Op. cit.*, p. 295.

[1] *Metamorfoze*, VIII, vv. 159—168.
[2] *Muzicismul*, Partea a IV-a a vol. ns.
[3] *Op. cit.*, pp. 296 urm.
[4] *Op. cit.*, p. 297.
[5] Cf. *Poetica*, II, 1, și *Retorica*, III, 2.
[6] Cf. *op. cit.*, V, p. 270 și LL pp. 215 urm.
[7] Cf. ediția germană, Jena, 1922, p. 105.
[8] *Eneida*, V, vv. 588—590.

însă numai pentru a alcătui acel ceva unic „corespunzînd imaginii pe care și-o plăsmuise în fantezie, și numai pentru a încînta“ [1]. Teoria artei (1591) a lui Gregoria Comanini, conform căreia pictura este o *„imitazione fantastica“*, corespunde cu exactitate acestei para-retorici literare. Expresia de *„maniera“*, subiectivă și anti-clasică, aplicată mai întîi în artă, este (în secolul al XVII-lea) transferată încă de timpuriu și asupra literaturii. În a sa *Ghirlanda* (1625), Antonio Bruni scrie despre o nouă *„maniera spiritosa di concettare“*, iar istoricul Agostino Mascardi (pornind de la comperații cu arta plastică) chiar despre o nouă, particulară și personală *„maniera“* de a gîndi și a scrie“ [2]. *„Paralogizzare“* devine o modă, ca și *„metaforeggiare“*.

Schema rigidă a teoriei, conform căreia și rostul poeziei ar consta cel puțin și în *„docere“* (a instrui), în afară de *„delectare“*, este astfel abandonată în chip foarte hotărît în literatură. Atunci să fie oare justă teza că poezia europeană între Renaștere și Baroc se deosebește fundamental — cu toate elementele ei „moderne“ — de poezia europeană mai recentă de la romantism încoace, că ea rămîne cu totul închistată în retorism? Poezia manieristă dintre 1550 și 1650 este tot atît de puțin „numai retorică“ pe cît este numai anti-retorică poezia manieristă dintre 1820 și 1950. Ambele se întîlnesc (din punctul de vedere al științei formelor), într-o tradiție specifică para-retorică, a cărei înfățișare urmează s-o luminăm îndeaproape.

„STILUL CONDIȚIONAL AL SPAIMEI“

Cunoscători ai Renașterii tîrzii s-au străduit să explice această re-voluție și re-versiune a

[1] Reprodus de către Angelo Borzelli, *Il Cav. G. B. Marino*, Napoli, 1898.

[2] Cf. Croce, *Età Barocca in Italia*, *op. cit.*, p. 174; G. C. Argan, *La Retorica e l'arte barocca*, în *Atti del III° Congr. Int. Stud. Um.*, *op. cit.*, p. 9 și G. M. Tagliabue, *La Retorica e il Barocco*, *op. cit.*, pp. 119 urm.

retoricii aticiste prin motivații din domeniul psihologiei „abisale“. În acest sens, găsim excelente elemente de cunoaștere pentru preistoria manierismului de la începutul epocii shakespeariene în cercetările lui Ulrich Leo despre Torquato Tasso și preistoria *seicento*-ului [1]. Și Tasso se simte un izgonit din tărîmul ordinii. Dizolvarea încă prudentă a formelor izvorăște la el dintr-o fundamentală „spaimă existențială“ și „melancolie“ [2]. Tasso pregătește „stilul condițional al spaimei“. A sa „pădure a spaimei“ este expresia spaimelor cosmice a unei lumi care și-a ieșit din balamale, și ne amintim de *„imagines insanes“* (Quintilian) din pădurea spaimei de la Bomarzo, citind versurile lui Tasso despre înspăimîntații vizitatori ai „pădurii vrăjite“, în *Ierusalimul eliberat*:

„Precum neștiutorul prunc n-aruncă
Privirea unde năluciri se-arată,
Căci monștri cruzi închipuirea pruncă.
Mereu îi plăsmuiește, - nspăimîntată, —
La felcreștinii tremură în luncă
Dar nu știu pricina adevărată,
Căci monștrii le arată liziera
Mai groaznici decît Sfinxul și Himera ...“

„Precum cînd, în delir, bolnavul vede
Dragoni, himere-n flăcări zăbăuce,
Pe jumătate chiar de nu le crede
Că sînt aievea, nu niște năluce,
Teroarea să-l cuprindă cînd purcede,
Spre nu știu unde-n goană s-ar tot duce ...“

„Dau felurite simțăminte iama
În inima-i; i-ngheață groaza-avîntul;
Dintre frămînturi cel mai slab i-i teama ...“

[1] *Torquato Tasso und die Vorgeschichte des Seicento*, Bern, 1951.

[2] Cf. psihologia „saturnienilor“, LL, pp. 45 urm. („Melancolia saturniană“).

„Și nu mai cuteză să se întoarcă
Să afle a minunilor pricină ...“ [1]

Încă și programul literar al lui Tasso se reduce la formula concisă: „Poezia este încîntare și uimire“. Intelectul și rațiunea împiedică *„furor poeticus“* [2] să-și ia avînt. Arta vrea să capteze acel *„meraviglioso“* și *„miracoloso“*; dealtfel se știe că Marino își datorează teoria despre *„meraviglia“* lui Tasso, oricum mai mare ca poet. Tasso, cu modul său de gîndire oscilînd necontenit între extaz și demistificare, recomandă chiar superlativul *„meravigliosissimo“*. Pe drept cuvînt constată Ulrich Leo, valorificînd aici și analize lingvistice asupra operei lui Tasso: „Sînt proclamate astfel definitiva eliberare a poeziei din comuniunea, moștenită *din Antichitate*, cu arta oratorică, iraționalul ei neîngrădit, autonomia ei imanentă în domeniul formei“ [3].

Dar transformările retoricii au contribuit și sub alt raport la nașterea „iraționalismului preromantic“. Exacerbarea acelor calități retorice care se adresau mai degrabă sentimentului decît rațiunii, stimulînd pasiunile în detrimentul judecății și scoțînd la iveală mai mult afecte decît chibzuință nu s-a repercutat doar asupra problemei efectului estetic. Ea a contribuit și la crearea unei noi ordini valorice [4]. Simțul retoricii renascentiste pentru măsura aticistă piere în fața înclinării spre excesul afectiv al patosului, al terorii, al cruzimii, chiar de la începutul epocii shakespeariene. Dintre indicațiile lui Cicero și Quintilian erau alese cu preferință modalitățile mai drastice ale „mișcării“ *(movere)* și „aținării“ *(concitare)*, în locul „convingerii“ *(persuadere)* și „instruirii“ *(docere)*. Știm însă că în arta ingenească a manierismului poetic, în poezia „făcută“, instrumentariul retoric nu este totuși părăsit — bunăoară în favoarea unei pure „arte a inspirației“. Dimpotrivă.

[1] Torquato Tasso, *Ierusalimul eliberat*, în românește de Aurel Covaci, B. P. T., Editura pentru Literatură, 1969.
[2] Cf. *Furor poeticus*, *op. cit.*, p. 268.
[3] *Op. cit.*, p. 124.
[4] Cf. Klaus Dockhorn, *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur und Geistesgeschichte*, în *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, anul 1949, nr. 5.

„PHANTASIAI“ ȘI RETORICA

Para-retorică în epoca lui Shakespeare! Ne referim din nou la un martor capital, relevat și de Ulrich Leo: Camillo Pellegrini. Dialogul său *Del concetto poetico* este la fel de important pentru istoria para-retoricii în concettism ca și tratatul lui Comanini pentru istoria manierismului în artă, pe cînd Tesauro poate fi comparat mai curînd cu precursorul său, Zuccari [1]. După Pellegrini ar exista două *„concetti“* estetice. Unul, *„concetto universale“*, slujește artei persuasiunii retorice, raționale; celălalt, *„concetto poetico formato nella fantasia“* — poeziei. *„Concetto poetico“* este numit și *„idolo“*, adică imaginea (unui poem) pre-concepută în fantezia poetului. Ne amintim aici de *„phantasiai“* ale lui Quintilian. *„Phantasiai“* sînt anumite *„eidola“*, manifestări ale forței imaginației, cel mai adesea de natură morbidă sau semi-morbidă, în orice caz un fel de „apariții“ antinaturaliste în conștiință. Quintilian le numea și *„imagines rerum“* (vezi Partea I). Titus Lucretius Carus consacră acestor *„simulacra“* (cartea a IV-a din *De rerum natura*) părți importante ale operei sale [2]. După Lucrețiu aceste *„simulacra“* amăgesc, ce-i drept, dar în chip fascinant. Asemenea plăsmuiri ale fanteziei

[1] Cf. LL, p. 85.
[2] Henri Bergson a întocmit o ediție școlară din Lucrețiu. Tocmai cărții a patra, maestrul filozofic al lui Marcel Proust îi acordă o atenție deosebită. Era firesc ca autorul studiului despre *Les Données immédiates de la conscience* să fie captivat de teoria despre *„simulacra“* a lui Lucrețiu. Cf. *Extraits de Lucrèce*, Paris, 1924 (ediția a 13-a!), pp. 68 urm.

pot dobîndi asupra noastră (mai cu seamă în viața erotică) mai multă putere decît „realitatea firească". *Simulacra* sînt *„iluzii"*, dar ele pot fi mai obsesive decît lumea obiectelor strict concrete. Acele *„phantasiai"* ale Antichității devin așadar, în manierismul epocii shakespeariene, *„concetti"*, alcătuite în imaginația poetului. Aceste *„imagines"*, spune inepuizabilul nostru martor capital, Tesauro, pot fi exprimate poetic în diverse *„maniere"*; astfel, în primul rînd, prin metafore, *„imprese"* (parole, maxime, inscripții heraldice, devize), embleme, epigrame, *concetti*. Principiul acestei lumi a imaginilor fanteziei este: *„Questa cosa è similissima a quella"* [1]. Așadar: în *„phantasiai"*, un turn poate deveni un uriaș care doarme, roșul — verde, o privighetoare — atom sonor, un om — „insectă" (Ensor), „mască fără privire" (Picasso), „marionetă găunoasă" (George Grosz), „aparat" (De Chirico), „robot" (Arhipenko), „mașină" (Duchamp), „himeră" (Max Ernst), „monstru" (Picasso, Moore, Dali), „demon" (Ernst, Dali etc.) [2]. Această estetică bazată pe *„idea" (idola-phantasiai)*, aplicată la literatură, corespunde raportului *concetto-idea* al lui Comanini din domeniul artelor plastice, și avem astfel un nou exemplu pentru cotitura copernicană care s-a săvîrșit atunci în artă și în poezie, cotitură care a dus la modernismul de azi, nu numai într-un sens „exterior", ci într-unul profund, revoluționar, spiritual. Lumii *„mimesis"*-ului i se opune lumea *„phantasiai"*-elor. Pe culmile ei vom vedea că aceasta din urmă are și un adînc înțeles religios.

[1] *Op. cit.*, pp. 245 urm.

[2] Această listă este extrasă dintr-un studiu instructiv al lui Hans Sedlmayr, *Art du démoniaque et démonie de l'art*, în *Atti del II-o Congr. int. Studi Umanistici*, *op. cit.*, pp. 285 urm. Cf. și Otto Luschnat, *Die atomistische Eidola-Poroi-Theorie in Philodems Schrift De Morte, Prologomena, II.* De asemeni: Fritz Wehrli, *Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische*, în *Museum Helveticum*, 1956.

Figurile retorice nu mai sînt decît unelte pentru „frumusețea *concetto*-ului", spune B. Gracián [1]. Ceea ce avea o valoare absolută pentru retorică devine pentru concettism — pentru arta figurilor semantice, care nu trebuie să rămînă simple sentințe — „materie" pură. Dialectica are de-a face cu efectul logic, retorica — cu cel oratoric, concettismul — cu sugestia estetică [2]. Arta concettistă este superioară celei retorice [3]. Poetul nu trebuie să tindă numai la limpezime, ci la subtilitate [4]. Marino, „Góngora al Italiei", este lăudat pentru acest amestec de evident și disparat [5]. Arta concettistă constă *în a „inversa prin artificialitate" formele retorice fundamentale* [6]. Artificialitatea retoricii și artificialitatea concettismului se cer deosebite [7]. Iată unul din secretele acelei *„grande manera"*, ca și ale „culturii moderne". „Modernismul" are mai multă noutate, mai multă extravaganță. Actuala *„grande manera"* este mai atractivă decît cea antică. Gracián recunoaște maeștri și în Antichitate, dar numai pe unii care n-am răbdat să fie „legați de picioare cu greutățile" unei retorici prinse în lanțuri. Așa îl caracterizează Gracián pe Marțial, născut pe teritoriul Spaniei, „primul fiu al *agudezei*" [8]. Alte modele din Antichitatea latină sînt poezia lui Lucan și Statius, proza „asianică" a lui Petroniu, Seneca, Tacit și Pliniu.

Menéndez y Pelayo apreciază transformarea prin care trece retorica în „codul poeziei intelectuale" al lui Gracián drept nașterea unei retorici de idei. Este recunoscută astfel încercarea — din acea vreme — de a depăși re-

[1] *Op. cit.*, p. 131.
[2] *Ibidem*, p. 242.
[3] *Ibidem*, p. 71.
[4] *Ibidem*, pp. 83 și 107.
[5] *Ibidem*, p. 110.
[6] *Ibidem*, p. 300.
[7] *Ibidem*, p. 15.
[8] *Ibidem*, p. 308.

torica formală în favoarea unui impuls de comunicare mai profund, a unui gest expresiv mai complicat [1]. Nici Benedetto Croce nu ignoră faptul că Gracián îi reproșează Antichității de a fi judecat greșit arta *agudezei*, dar subapreciază însemnătatea unei asemenea critici [2]. Corelațiile le-a observat în schimb Ernst Robert Curtius. Contribuția sa în acest sens este de o importanță decisivă pentru înțelegerea unei structuri fundamentale a modernismului manierist pornind de la Góngora și trecînd prin Hopkins pînă la Mallarmé și Benn. După Curtius, Gracián ar fi *declarat insuficient* sistemul retoricii antice [3]. În concepția lui Quintilian, maestrul retoricii aticiste, darul invenției spirituale degenerează dacă nu e îmbinat cu judecata *(judicium)*. Tocmai invers stau lucrurile la Gracián: *puterea de invenție (ingenio) nu trebuie stăvilită prin judecată*. Dimpotrivă. Prea multă judecată „normal" logică stăvilește inventivitatea. Putem înainta cu un pas și spune: doar silogismele a-normale, paralogice fac posibilă frumusețea, în sens manierist. În loc să convingi prin silogisme „normale" poți ului acum printr-o retorică paralogică. Știm din istoria artelor cum îi fascina „iregularul" pe manieriști, de la Rosso Fiorentino pînă la Greco. Dar se cerea prins acest „iregular", elementul total contradictoriu al tuturor situațiilor raționale și emoționale, într-o nouă formă paralogică, formă care devine, în modernismul de azi, alogică.

14. MECANICA EFECTULUI

SEARA = PACIENT SUB NARCOZĂ

Paralogica esoterică din secolul al XVII-lea și a-logica hermetică din secolul al XX-lea —

[1] *Ibidem*, pp. 355 urm.

[2] Cf. *Problemi di estetica*, Bari, 1954, pp. 314 urm. și *Età barocca in Italia*, Bari, 1953, p. 188.

[3] *Op. cit.*, pp. 259 urm.

nu putem și nici nu intenționăm să ignorăm deosebirile. Manierismul dintre 1520 și 1650 este subiectiv mai ales în *formă* — rareori în sentiment, în revelarea a ceea ce este cu desăvîrșire personal, în expresia diferențiată a sensibilității proprii, în așa-zisul strigăt expresionist, deși cîte ceva în acest sens se poate găsi la *„metaphysicals"* englezi și la unii poeți germani ai barocului tîrziu, ca să nu mai vorbim despre tragediile și sonetele lui Shakespeare. Predomină însă, între 1520 și 1650, virtuozitatea formei, legată de convenția metricii și a construcției strofice: în schimb, profesiunea de credință și opoziția rebelă trec (comparativ) pe un plan secund, ca și meditațiile romantice ale „eului" liric [1]. De cîte ori vrem să delimităm just ceea ce este inalienabila proprietate a unor poeți creatori și a unor epoci creatoare — se cuvine, așadar, să dăm necontenită atenție valorilor *formale* [2]. Deosebirea devine sensibilă, de pildă, comparînd catahrezele (amestecarea imaginilor) unui poet din secolul al XVII-lea cu cele ale unui poet din secolul nostru. La John Donne, omul care simte multe, dar nu știe să le spună devine „un mormînt al propriilor gînduri". T. S. Eliot compară seara cu „un pacient sub narcoză" sau declară că și-a „măsurat viața cu lingurițe de ceai ..." Donne „uluiește" chiar și prin acea modernă *„dissociation of sensibility"*, atribuită de către Eliot „poeților metafizici"; numai că Eliot, „uluind" la rîndul său, aspiră la mai mult: el sugerează alte planuri existențiale printr-o catahreză care nu mai este doar alogică, ci de-a dreptul antilogică.

Pentru conexiunile din domeniul istoriei formelor este însă decisiv faptul că tocmai catahreza a rămas, odinioară ca și azi, unul din mijloacele para-retorice preferate. Chiar dacă în primul

[1] Cf. W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, *op. cit.*, pp. 123 urm.

[2] Cf. Rosamund Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, *op. cit.*

caz se naște o imagine alogică, iar în al doilea una anti-logică, în amîndouă e vorba de disonanțe, despre acel iregular care deosebește și curbele mișcării la Greco de cele ale lui Rafael. T. S. Eliot are dreptate afirmînd mai ales despre *„metaphysicals"* că „ar avea aceeași calitate" ca și modernii, transformînd — în baza para-retoricii lor — „idei în sentimente și observații în stări de conștiință" [1], deci în *„phantasiai"*.

FIGURI FAVORITE

Există figuri para-retorice favorite ale manierismului în întreaga literatură europeană: în afară de catahreze, oximoronele deja cunoscute nouă (asocierea contrariilor); *aposdoketon*-ul (un cuvînt neprevăzut în locul celui așteptat în mod firesc: poanta); sinecdoca (alegerea unei noțiuni mai restrînse în locul alteia mai cuprinzătoare, sau invers); hiperbola (exagerarea) și elipsa (micșorarea). Ele toate slujesc acelui *„delectare"* para-retoric cu mijloacele uluirii. L. Rubel descoperă în poeme din epoca elisabetană (1558—1603) aplicarea conștientă și curentă a 64 de figuri retorice; în vremea lui Iacob I (1603—1625) sînt preferate figurile para-retorice [2]. În operele lui James Joyce s-a putut stabili utilizarea a 96 (!) de figuri retorice [3]. Ele se află neîndoielnic în slujba unei para-retorici. „Artificiozitatea" și stilul „manierist" predomină tot mai mult.

Putem oare concepe că s-a făcut, că se face poezie cu asemenea modele de limbaj raționale sau iraționale? Să nu uităm că poezia, logica și retorica au fost cîndva discipline strîns înrudite. Să nu ignorăm nici că aceste figuri de bază (și altele) se află astăzi ascunse în limbă și în

[1] Cf. *The Metaphysical Poets*, în *Selected Essays*, London, 1932, p. 241.

[2] Cf. L. Rubel, *Poetic Diction in the English Renaissance*, New York, London, 1941.

[3] Cf. Jean Paris, *James Joyce par lui-même*, *op. cit.*

frazeologie. Mulți folosesc aceste modele tradiționale fără s-o știe: mai cu seamă acei poeți „inteligenți" al căror talent logic *(ingenium)* e la fel de mare ca cel poetic. Astfel, „manierismul" rezidă chiar în limba noastră, și în cea germană deci, în chip de tezaur scufundat al tradiției, în chip de imperativ al formelor uitate, dar acționînd mereu.

CONCLUSIO PER ABSURDUM

Din secolul al XVII-lea începînd, critica la adresa a ceea ce am dori să numim mecanica efectului a devenit aprigă și amară. În Italia s-au formulat, după cum știm, noțiuni polemice precum *paralogizzare, metaforeggiare, concettizzare, proteizzare* [1]. Treptat, se reconstituie în întreaga Europă frontul „aticist" împotriva „cameleonilor" *(„camaleonii")*. De aici se afirmă spiritul francez. Se pregătește noua linearitate a unui clasicism tîrziu. Raționalității franceze, abuzul de manierisme formale îi devine insuportabil încă din secolul al XVI-lea. Montaigne critică „lumea ambiguă, pestriță, deșănțată" a acelor extremiști. Polemizînd cu hîtră mînie, el constată: toate acestea sînt *„baroco* și *baralipton"*. Cuvînt deseori greșit înțeles! Nouă, el ne demonstrează doar că expresia *„baroco"* s-a născut încă din secolul al XVI-lea, din raporturi pur polemice față de un manierism rămas în mare parte scolastic, pecetluit de spiritul medieval tîrziu. Și anume cu referire la un sofism paralogic, termenul *„baroco"* indicînd al patrulea mod din a doua figură silogistică, simbol al unei *„conclusio per absurdum"* [2]. Cîteva exemple: Oa-

[1] Cf. Calcaterra, *op. cit.*

[2] A = *asserit* A, *generaliter*; primul „O" = *negat* „O", *sed particulariter*; al doilea „O" = deducție logică, o anumită propoziție negativă. „B" amintește de faptul că această figură silogistică poate fi apropiată de prima figură silogistică

menii sînt ființe raționale. Copilul nu este o ființă rațională. Deci copilul nu e om. Sau: Toate mărfurile își au prețul lor. Unele lucruri nu au preț. Deci unele lucruri nu sînt mărfuri. Sau: Ceea ce n-ai pierdut, ai încă. N-ai pierdut coarne. Deci ai coarne [1]. Ceea ce sînt eu, nu ești tu. Eu sînt om. Deci tu nu ești om.

Încă Protagora considera sofistica „o artă veche" [2]. Huizinga constată alunecarea ei din sacru în ludic, referindu-se în legătură cu caracterul enigmistic de mai tîrziu al „concluziilor-capcană" la teoria „ghicitorii" *(griphos)* a lui Clearh, un discipol al lui Aristotel. „Domeniul valabilității logice", scrie Huizinga, „se limitează la un spațiu de joc". Ce-i drept: atît de agreata antilogie sau: raționea dublă — „urmărește să exprime în mod pregnant eterna *ambiguitate a judecății omenești*: cutare lucru se poate spune așa, dar și altminteri" [3]. Toate acestea — scepticismul, cazuistica, reversibilitatea, ambiguitatea în conștiința stării de criză — sînt manieriste, tipic manieriste, de la începuturile istoriei europene a spiritului.

MANIERISM ȘI BAROC

Am întîlnit atît elemente istorice cît și elemente continue în această istorie a spiritului referitoare la manierismul european. Ele ne oferă în acest loc — înainte de a trece la concettism și de a

("Barbara"), inversînd-o prin „C", adică printr-o contrapoziție. Cf. Georg Hagemann, Dyroff, *Logik und Noetik*, Freiburg, 1924, p. 117. Pentru Croce este neîndoielnic că termenul „baroc" trebuie derivat din acest procedeu silogistic „absurd", deci nu din cuvîntul portughez *barocco* = „perlă neregulată, strîmbă". Cf. *Età barocca in Italia*, *op. cit.*, pp. 22 urm., și *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, p. 15.

[1] Cf. și Partea a II-a referitoare la arta combinatorie: despre critica sofisticii în Antichitate, cf. Platon. *Eutidem*, *Protagoras* și *Gorgias*.

[2] Cf. și Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, vol. III, pp. 163 urm.; A. W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, 1940.

[3] Cf. *Homo ludens*, pp. 236–241 (Sublinierea marcată prin cursive îi aparține lui G. R. Hocke.

analiza, în cele din urmă, cum apare *omul* ca temă în manierism — posibilități pentru a delimita mai precis manierismul de baroc. Delimitarea manierismului față de clasicism am încercat-o deseori în cursul acestei cercetări, ca și de-a lungul expunerii noastre despre arta manieristică [1]. Ea este relativ ușoară. Mult mai dificil e să desparți manierismul de baroc, și s-o faci în așa fel încît să iasă în evidență atît caracterul particular al fiecăruia din aceste „stiluri", cît și apropierea dintre ele. Această delimitare este indispensabilă pentru evitarea unor confuzii care mai îngreunează și astăzi cunoașterea univocă a unor fenomene tranzitorii extrem de dificile din istoria spiritului european. Nu propunem în acest excurs necesar teze apodictice, ci doar indicații, putînd folosi discuției ulterioare. Socotim, în orice caz, că delimitarea manierismului de baroc necesită examinarea concomitentă a unor documente artistice, poetice și muzicale. Într-un capitol ulterior despre muzica manieristă vom reveni încă o dată asupra stabilirii și a altor diferențieri concrete. Să pornim, deocamdată, de la raporturile para-retorice.

Figura paralogistică *„baroco"* slujea încă din secolul al XVI-lea — deci înainte de a exista o artă „barocă" în sens specific — caracterizării critice a unor manierisme formale speciale [2]. La începutul secolului al XVII-lea, expresia *„argomentare in baroco"* — respectiv *„baroco"* — a fost utilizată nu numai pentru caracterizarea sofismelor din această categorie, dar și pentru interpretarea polemică, a unor imagini „stranii", pentru ceea ce era excentric, căutat, ba chiar pentru prostul gust: istoricește vorbind: pentru manierismele formale ale asianismului antic. Abia în secolul al XVIII-lea, „barocul" începe să fie privit ca un stil în artă, și anume, în mod semnificativ, în enciclopedia lui Diderot, tot cu determinări negative: *„Baroque, adjectif en archi-*

[1] Cf. LL.

[2] Cf. B. Croce, *Età barocca*, *op. cit.*, pp. 20 urm.

lecture, est une nuance de bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus, il en est le superlatif" [1]. Și aici, deci, „manierismele specifice sînt apreciate (negativ) ca fiind limitate la arhitectură. Aprecierea negativă a ceea ce era categorisit — cu totul confuz — drept „baroc" a persistat pînă în jurul lui 1900 [2]. Odată cu nașterea „artei moderne" începe apoi o exaltare a barocului, bazată însă de multe ori pe neînțelegeri. De fapt, avangarda „modernistă" vede și recunoaște în „baroc" lumea expresiei manieriste, iar marea burghezie a vremii — „forța" avîntată, reprezentativă, a Barocului (era wilhelmiană!). Abia de vreo 20 de ani i s-a făcut dreptate Barocului specific, recunoscut drept categorie autonomă [3].

Arta, literatura, muzica „barocă" utilizează, ce-i drept, manierisme formale și obsesii de exprimare manieriste, dar fenomenul „baroc", în totalitatea sa, stă sub semnul unei năzuințe, spirituale și sociale, spre „ordine"-năzuință determinată de urmările Contrareformei, de convențiile culturii de curte absolutiste precum și de acelea ale noii societăți de castă, ambele pe cale de consolidare. Arta, literatura, muzica „barocă" mai cuprind elemente manieriste, mai păstrează chiar puternice valențe de exprimare subiective — *înfrînate* însă de noile reprezentări clasiciste. Manierismul și clasicismul se ating în cadrul „barocului". Sub raportul istoriei spiritului, barocul poate fi considerat, în unele cazuri, un soi de „manierism"; dar nu se poate renunța la recunoașterea particularității extrem de pregnante a reacțiilor strict baroce. „Barocul" este un amestec de „manierism" și „clasicism", gradul amestecării variind în diferitele zone și epoci europene. Manierismul pur care continua să prolifereze *alături de, înăuntrul* și *sub acoperirea*

[1] Cf. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1888, p. 10.

[2] Cf. Hans Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, în *Die Kunstformen des Barock-Zeitalters*, *op. cit.*

[3] Cf. LL.

„barocului" rămîne întotdeauna subiectiv, eterodox, anti-conformist — chiar și atunci cînd în felul lui, caută sinteze cosmice de ordin mistic sau magic. Spiritul baroc tinde, deseori cu mijloace de exprimare manieriste (iezuiții), spre ordini obiective (biserică, filozofie, stat, societate): mai precis, spre reprezentarea acestora. Mult lăudata „dinamică" a „barocului"! Dar cine nu resimte, pe de altă parte, în ciuda mobilității exterioare, specifica lui rigiditate de surogat, în comparație bunăoară cu capodoperele lui Tintoretto și El Greco! Cine n-a sesizat oare acea specifică gestică solemnă a marii mișcări baroce, strălucitoarea-i exterioritate, dorința ei de elocvență *convingătoare* și de reprezentare socială? În baroc, gestul primar manierist devine gest de persuasiune voluntarist. Monumentul funerar al Papei Urban din Biserica Sfîntul Petru, făcut de Bernini, exprimă minunat acest gest, un gest *restaurator*. Cine compară creația poetică manieristă cu poezia specific barocă va mai găsi și o altă explicație [1]. *Para-retorica manieristă este restaurată, în spiritul Contrareformei, modelîndu-se o retorică neoclasică, de tip cezaric, a lui „persuadere", a convingerii, și a lui „docere", a instruirii, în favoarea noii „Roma triumphans". Prin ambele nu se urmărește nicidecum doar „delectare", încîntarea, ci în primul rînd convertirea. Concetto*-ul paralogic se transformă în sentința moralizatoare, în înțelepciunea maximei religioase sau politice. Figura semantică *(„Sinnfigur")*, esteticește autonomă, devine o povață *(„Sinnspruch")* evlavioasă. Pentru inginerul concettist însă, para-retorica și paralogismul rămîn totdeauna cele mai importante unelte.

Dacă acceptăm funcția istorică a unei duble gestici stilistice *constante* drept bază metodologică pentru o fenomenologie a istoriei spiritului european, se dovedește astfel justificată alegerea cuplului de noțiuni manierism-clasicism drept „nu-

[1] Cu privire la muzică: cf. Partea a IV-a, *Muzicismul* (vol. ns.).

mitor comun" (E. R. Curtius) și combinarea lui cu noțiunile — la fel de legitime istoricește — de asianism și aticism. Cuvîntul „baroc" este un termen creat artificial și apare — după cum știm — abia tîrziu. Noțiunile de asianism și aticism au dominat deja teoriile literare antice: cuvîntul „*classicus*" este, ce-i drept, vechi și el, dar accepția actuală de „clasic" este cu mult mai recentă. Și noțiunea de „manierism" este (în teoria artei) mai veche (începînd aproximativ din 1520), dar ea are avantajul de a fi, prin una din accepțiile ei latinești concrete (*„manus"* = „lucru iscusit": *„manu"* = „de mîna omului, prin artă"), cu mult mai aproape de obiect. Noțiunea de manierism, în măsura în care nu e utilizată *a priori* în sens polemic — ceea ce nu s-a întîmplat întotdeauna — declanșează asociații cu mult mai evidente în raport cu arta, literatura, muzica, decît termenul de baroc. Așadar, nu putem fi de acord nici cu cele 22 de categorii ale barocului stabilite de Eugenio D'Ors [1], nici cu pretinsa „revenire periodică, deseori foarte amplă, a tiparului formal baroc în decursul istoriei", afirmată de Fritz Alexander Kauffmann [2]. În acest caz ar trebui să identificăm întru totul barocul cu manierismul, ceea ce e imposibil. Lucrări mai recente ne vin în ajutor. Astfel Victor L. Tapié[3] s-a ocupat de elementele clasice în baroc ca expresie a unei noi orînduiri religioase, sociale și politice, iar Erich Trunz [4] de ideea barocă de ordine cosmică *(ordo)*, de gîndirea autoritară a barocului și de stilul său de reprezentare, de tipismul retoricii baroce etc. Din punct de vedere spiritual, manierismul se hrănește din alte curente decît din ceea ce este numit de obicei baroc. Filonul manierist revine mereu la tradițiile esoterice, iar celălalt la moștenirea teologiei și a Bisericii medievale.

[1] *Du baroque*, cf. LL.
[2] *Roms ewiges Antlitz*, Murnau, 1940.
[3] *Baroque et classicisme*, *op. cit.*
[4] *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, în *Aus der Welt des Barock*, Stuttgart, 1957.

Manieriștii mai puțin „ingenioși" îndrăgesc hiperbola, cei doar iscusiți cultivă elipsa, respectiv entimema [1]. Manieristul creator poate fi depistat — critic — după felul cum reunește în chip singular elipsa și entimema. Hiperbola simplă și formulele silogistice „hipertrofiate" indică „barocul". Peregrini citează exemplul la care ne-am mai referit anterior (exclamația lui Corydon, cînd i s-a adus pîine prea neagră): „nu-mi mai aduce, altfel se face noapte". Tocmai aceasta laudă martorul nostru: comunicarea „insolitului" într-o extremă contracție intelectuală. În acest sens, alegoria abstrusă și emblema alogică sînt amîndouă și eliptice; au caracterul unei epigrame-imagine și a unui *concetto* „ingenios".

Toate acestea sînt tipice pentru manierismul elementar-spiritual — dacă ne e permis un asemenea epitet paradoxal. Iată iarăși o diferențiere față de „baroc". Arta barocă a limbajului nu vrea să impună în chip nou insolitul, ci universal-valabilul, și nu vrea s-o facă prin mijloacele contracțiunii, ci prin cele ale emfazei, ale amplificării, ale exacerbării, ale covîrșirii, ale unei propagande iscusite. Barocul este propagandistic și retoric. Manierismul este anti-propagandistic și anti-retoric — adică este împotriva retoricii clasice, aticiste, dar pentru para-retorică. Manierismul cunoaște lipsa de măsură a artei combinatorii eliptico-hiperbolice; barocul — întrecerea măsurii prin forțarea hiperbolică. Așadar, manierismul nu disprețuiește deloc arta hiperbolei, dar o geometrizează mereu prin forța contrară a elipsei, pe cînd barocul este inamicul net al concentrării eliptice. Clădirea principalului institut central al mișcării contrareformatoare, *Propaganda Fide* din Roma, a fost concepută de „barocul" Bermini. Papa Grigore al XV-lea a inaugurat-o în anul 1622. Oare nu putem înțelege

[5] *Entimemă* (gr.) = silogism prescurtat. E celebră o entimemă a lui Cicero: „Dacă aș fi la fel de temut acasă precum ești tu în oraș, mi-aș părăsi casa". Mesaj implicit: „Părăsește orașul!" (Cicero în *Prima Catilinară*, 17).

acum mai limpede un artist pe cît de vital, pe atît de anti-rațional, cum a fost Bernini? Tasso constituie trecerea de la apogeul Renașterii la manierism, iar Bernini — trecerea de la manierism la baroc.

PARA-RETORICA, SENTIMENTUL ȘI ROMANTISMUL

Zonele de atingere ale manierismului cu barocul, cu romantismul și cu „modernismul" de azi nu au fost — după cum am mai arătat — ignorate. Prin referire la para-retorică, putem, la rîndul nostru, determina cu mai mare ușurință gradul de căldură sau de răceală al unor astfel de contacte. Manierismului epocii shakespeariene îi este proprie îmbinarea meditației cu sentimentul, de asemenea și romantismului european. Genul „modern" e caracterizat de Gracián și ca *„escribir con alma"*. *„Alma"* înseamnă „spirit", dar și „suflet". Gracián știe că *„agudeza"* fără *„alma"*, iscusința minții fără suflet, fără „mister", fără „adîncime", devine simplă acrobație verbală. El se opune atît folosirii pur exterioare a retoricii, cît și unui stil *strict* artificial și cultist. Concettismul fără *„alma"* devine „supărător, gol de o afectare zadarnică" [1]. „Genul modern" constă așadar în *„escribir con alma"* și *„con agudeza"*, cu sufletul și cu spiritul, cu sentimentul *și* cu intelectul. Sentiment? Desigur! Cum s-ar putea uita de *dolce stil nuovo* al lui Dante, de revoluționarea liricii încă din secolul al XIII-lea, de poezia *„da dentro"*? Cine ar putea tăgădui că există sentiment la Góngora și la John Donne? E vorba, ce-i drept, despre un sentiment foarte conștient, foarte spiritualizat, un soi de romantism intelectual precursor, de tipul pe care ni-l definește iarăși Novalis, cît se poate de lapidar și sugestiv: „O operă de artă este un element al spiritului." „Intelectul este suma talentelor".

[1] *Op. cit.*, III, pp. 363 urm.

„A gîndi și a face poezie este așadar totuna." „Afectele sînt pur și simplu ceva fatal." „Tot ce este neintenționat trebuie transformat în ceva intenționat." [1]. Ce-i drept: „Numai în sentiment, parcă, meditația își poate constitui forma pură: un nou dat al interacțiunii omniprezente între contrarii".

Deosebirea dintre para-retorica manieristă și romantismul manierist (intelectualist) constă așadar — preluînd concepția conform căreia „a inventa înseamnă a face poezie" (Novalis) — în cucerirea progresivă a unor sfere afective mai profunde și mai largi, pînă la romantism și pînă la simbolism. Să nu trecem însă cu vederea că și pentru Novalis „sufletul este alcătuit din vocale pure" [2], că „limba este un instrument muzical", iar „muzica are de-a face cu analiza combinatorie", și că, de aceea, e nevoie de o generală „artă a descifrării" [3]. Dar rămîne în vigoare ciudata tensiune dintre spirit și suflet, dintre agerimea minții și sentiment, pe care o cunoaștem și din arta plastică. Novalis: „Forma este antiteză" [4]. Ea poate duce la un soi de nebunie, la nebunia creatoare. Nu numai Tesauro — și Gracián laudă „nebunia" [5]. Nu e oare totuna cu acele *„phantasiai insanes"* ale lui Quintilian? Tensiunea crește, chiar în interiorul romantismului intelectualist. Sufletul operei de artă trebuie — în concepția lui Novalis — „să se releve agresiv în mișcări și modificări exaltate, nefirești, ale materialului, în caricatură chiar" [6]. Din această „sinteză" iau naștere „cuvinte și formule miraculoase" [7], „armonii parțiale ale nebunilor" [8], „o nebunie colectivă, după reguli și pe deplin

[1] *Ibidem*, pp. 4, 13, 14, 15, 18, 76, 123.
[2] *Ibidem*, p. 216.
[3] *Ibidem*, p. 19.
[4] *Ibidem*, p. 137.
[5] *Ibidem*, p. 351.
[6] *Ibidem*, p. 99.
[7] *Ibidem*, p. 50.
[8] *Ibidem*, p. 46.

conștientă“ [1]. Lauda „paranoiei“ ne este cunoscută [2]. Extremele se ating. Intens și rodnic însă — numai în epocile care li se potrivesc.

SECOLUL AL XX-LEA: DISTRUGEREA LOGICII PRIN LOGICĂ

Nebunie ascultînd de reguli! Apollinaire numește această *discordia „style idéogrammatique“* [3]. Gottfried Benn deosebește categoric „stilul pătrunzător, concis“ (aticism) de „stilul expresiv (asianism) [4]. În acesta din urmă nu contează decît „fascinarea“ și „formularea expresiei“. În stilul expresiv, „limba se celebrează pe ea însăși“. Este vorba despre „un stil de criză“. „În artă contează ceea ce este exterior...“ „Virtuozitate! Stil! [5]“ Trebuie scris ceva „nou“... „fără conformism și clasicitate“ [6]. În a sa istorie a suprarealismului, Alain Bosquet constată: „A fost dărîmată, piatră cu piatră, logica — prin mijloace logice“ [7]. Nu e de mirare că una dintre cele mai importante reviste ale suprarealiștilor se numea *Minotaure*, simbol al destructivului în inextricabil!

15. FORMULA FRUMUSEȚII

LIRICA PERIPEȚIEI

Cea mai densă, cea mai desăvîrșită, cea mai iubită formă a poeziei manieriste este *concetto*-ul. În concettism, manierismul literar își găsește

[1] *Ibidem*, p. 31.
[2] LL, pp. 291 urm. (24. Nebunia).
[3] *Textes inédits*, *op. cit.*, p. 112.
[4] Gottfried Benn, *Ausgewälte Briefe*, Wiesbaden, 1957, p. 203.
[5] *Ibidem*, p. 104.
[6] *Ibidem*, p. 181.
[7] *Surrealismus*, trad. germ., Berlin, 1950, p. 9.

împlinirea absolută. Aci se reunesc cele analizate pînă acum: metaforismul, para-retorica, ca și para-logismul. Descoperim din nou, în atît de diferențiatul, atît de greu interpretabilul univers ambiant al manierismului, un fenomen istoric ce se dovedește capabil de reînnoire. Întrucît întîlnim totuși un material concret istoric, putem — gîndindu-ne mereu la problematica de azi — determina structuri lirico-arhitectonice specifice și deduce iarăși, *din* și *prin* ele, sensul unui *ductus* manierist primar.

Ce se înțelege prin „concetti“? Ce este concettismul? Pentru epoca shakespeariană: un nou „mod al vorbirii“. Chintesența poeziei noi! Exista credința că s-a descoperit un nou univers al frumuseții. Înăuntrul lui strălucesc aceste formule lirice magice. Căci despre asemenea formule este vorba mai întîi, în accepția cea mai generală. Spaniolii le numesc *conceptos*, englezii *conceits*, nemții *Sinnfiguren* (figuri semantice) sau *Schimmerwitz* (*Witz* ambiguu), francezii (cei din secolul al XVII-lea) și italienii: *concetti*. (Poanta este „vîrful“ *concetto*-ului.) *Concetti* sînt — sau trebuie să fie — formule magice ale frumuseții, care se „fac“, cu ajutorul sofismelor și al unor figuri retorice iregulare. În estetica aticistă, ele erau disprețuite. Dar „facerea“ presupune spirit (*ingenium*: inginer = constructor) și talent, agerime, știință, spirit de observație, o întreprinzătoare capacitate de a trăi. Se caută *„il concetto poetico“*, alegoria lirică, cea mai strînsă contopire între concept și imagine — așa cum în minusculele monezi ale Greciei Mari, aurul și desenul par a întruchipa unitatea a două „valențe“ diferite, într-un chip unic probabil în toată istoria lumii. *Concetto*-ul, apreciază Baudelaire, „este o capodoperă“ [1].

Cel mai bun *concetto* reprezintă o fericită alianță între inspirație și inteligență, între intuiție și agerimea minții, între invenție și construcție, între idee și arhitectură: el reprezintă antiteza

[1] Cf. *Mon coeur mis à nu (Inima mea așa cum este)*.

dramatico-lirică. (Exemple de *concetti* europene se găsesc în adenda acestui volum. Ele au fost alese ca mostre și mărturii în sprijinul încercărilor de interpretare din acest capitol.)

Nu e de mirare că toți tratatiștii manieriști laudă eleganța efectelor de surpriză obținute prin sofisme, efectul de șoc al unor întorsături neașteptate. Dar ei laudă mai cu seamă — și tocmai asta face parte din secretele alchimiste ale acestei literaturi extrem de concentrate — peripeția, „răsturnarea bruscă", deci ceea ce, în tragedie, este caracterizat ca reversiune neașteptată, uluitoare, tăind răsuflarea, în destinul eroului. Revirimentul brusc se numește și criză. Gracián — și nu numai el — utilizează pentru peripeție cuvîntul *„crisis"*. Concettismul este un mod poetic care — formal — oglindește punctul culminant al peripeției *(crisis)* și exprimă totodată perioade de criză extremă.

Această artă combinatorie duce și la un sincretism filozofic obsesiv. Marino vrea să reunească platonismul și aristotelismul, pitagoreismul și epicureismul, doctrina creștină a mîntuirii și magia, senzualitatea și reculegerea, disperarea și mîngîierea, lumina și întunericul, adevărul și minciuna, certitudinea și nesiguranța. Acestea trebuie nu numai să se afle într-o continuă tensiune reciprocă, dar și să fie preschimbate — toate — între ele. Se ajunge la un bazar de noțiuni slujind unei idolatrii a cuvîntului, pe cît de neînfrînate pe atît de meșteșugite. Am fi ispitiți să spunem că asupra tuturor epocilor istorice din care țîșnesc brusc scînteile unor asemenea *„sophismes magiques"* au început să se strîngă norii de furtună ai cataclismelor. În vremuri concettiste, înconjurați de o lume întunecată, poeții — Baudelaire îi numește „faruri ale omenirii" — nu mai doresc decît să iradieze o mîntuitoare „piatră filozofală". Încercuiți adeseori de urletele patimilor și ale durerii fizice, de moartea fără sens a milioane de vinovați și nevinovați — ei caută frumusețea extremă, concentrată. Sensul *și* frumusețea vor să le reunească apoi într-o labirintică rătăcire a sensurilor.

Asemenea figuri de sens sau demențial lipsite de sens [1] — dacă vrem să le înțelegem în structura lor literară (înainte de a trece la exemple) — nu sînt atît de ușor de definit pe cît s-a încercat [2]. Concettismul este și o „artă combinatorie" în accepția lui Novalis. Gîndirea și poezia, frumusețea și logica trebuie reunite. Figurile de sens sînt, văzute în liniile lor elementare, metafore ale unor noțiuni, respectiv ale unor idei. Ce înseamnă asta? Că metafora este resimțită ca o surprinzătoare *concordia discors* a unor imagini. *Concetto*-ul oferă o surprinzătoare *concordia discors* a unor idei. În ambele cazuri sînt reunite, așadar, momente extreme. Dar — ceea ce e iritant — un *concetto* izbutit se înfățișează nu numai ca o concordanță de noțiuni antitetice; el constituie totodată... un amestec de imagini. Sînt reunite, deci, atît noțiuni eterogene cît și imagini eterogene. Alchimista „piatră filozofală" rezultă dintr-o premisă dublă: din paralogism și din metafora de opoziție, din sofismul paralogic și din evocarea metaforică. O dialectică abstrusă este „ornamentată" cu mijloacele paralogic-retorice, cunoscute nouă acum. În multe, în prea multe cazuri, puterea de invenție este înlocuită printr-o simplă dispunere „irațională", în acest chip deosebit de artificial.

ALEGORICĂ ABSTRUSĂ

Înainte de a ajunge la încheierea definiției noastre și de a oferi, drept anexă, o micro-anto-

[1] În original: *„Sinn- oder Irr-Sinns-Figuren"*. Jocul de cuvinte servește o dată în plus o idee-cheie a textului: alternanța dintre sensul (tîlcul) profund și iraționalitatea demențială în sistemul de imagini concettist *(n.tr.)*.

[2] *„Concetto"* de la lat. *concipere*, cuprinde atît sfera intelectului („a înțelege") cît și pe aceea a fanteziei (a „întrevedea" sau „proiecta" o corelație). Are un sens activ-expansionist și unul pasiv-receptiv, la fel și în domeniul material și fiziologic: capacitatea unui vas, concepția în actul sexual.

logie cu exemple europene de ieri și de azi, ne vom ocupa pe scurt de un exemplu din celebra culegere de alegorii a lui Cesare Ripa (1560—1625). Ea a apărut la Roma, în 1593, sub titlul Iconologia, fiind reeditată de multe ori, pînă la ediția monumentală de la Perugia (1764—1767), în cinci volume [1]. Opera a exercitat o influență enormă în evoluția artei și literaturii manieriste [2]. Înrîurirea ei primă s-a vădit în epoca de înflorire a lui Shakespeare, Góngora și Marino.

Alegorismul lui Ripa este deosebit de ingenios, legat fiind încă de emblematica și hieroglifica mai profundă, caracteristice și ele pentru această epocă. (Amănunte în capitolul următor.) Un exemplu se intitulează: *Melancolie pe pămînt* [3]. În această alegorie (de la gr. „*allegorein*" = vorbire improprie, figurată), elemente disparate sînt combinate în chip rebusist. Cartea deschisă din mîna stîngă a figurii — chipul trebuind să aibă, după Ripa, o culoare „sumbră" — înseamnă: melancolicului îi place meditația, știința, cercetarea. Călușul semnifică omul tăcut, căci melancolicul are, după Ripa, un temperament rece, uscat. Pasărea (vrabia) din creștet e menită să înfățișeze solitudinea, căci vrabia viețuiește, după Ripa, în locuri singuratice, „evitînd societatea" [4]. Punga legată denotă firea închisă, zgîrcenia sufletului. Deci: cartea, călușul, vrabia, punga închisă — înseamnă melancolie. În poezie, aceste atribute ale unei alegorii pot deveni metafore, combinate apoi în chip paralogic. Deși referirile semantice rămîn încă, de cele mai multe ori, descifrabile rațional — măcar pentru cunoscători —,

[1] Cf. Mario Praz, *Studi sul concettismo*, *op. cit.*, p. 265; de asemenea și Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, pp. 387 urm.

[2] Cu privire la relația dintre „alegorie" și arta modernistă contemporană, cf. și Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, colecția Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1962, p. 35.

[3] Cf. Ripa, *op. cit.*, p. 119.

[4] Nu e vorba aci despre vrabie, cu totul sociabilă, ci despre *paser solitarius*. Leopardi i-a închinat o poezie.

atributele particulare sînt combinate adeseori în chip atît de a-logic, dinamitînd în asemenea măsură carcasa înțelesului inițial (începînd chiar din secolul al XVII-lea), încît se ajunge curînd la echivoc, la lipsa de sens. Concettismul devine „eteroclit", adică iregular, straniu, ciudat. Se naște astfel „*la poésie hétéroclite*".

ANTI-NATURĂ

Tesauro amintește că Aristotel recomandase „schemele" (lat. „*figurae*"), abreviaturile pline de spirit numite și „sentințe". Dar *concetti* nu sînt „sentințe" în sens aticist. Adevăratul *concetto* se cuvine să aibă un caracter hieroglific; nu-i e permis să formuleze nici o doctrină morală pe înțelesul tuturor, el trebuind să zăbovească — cum spune Tesauro în repetate rînduri — în semiîntunericul vorbirii oraculare [1]. Pentru a le alcătui *(fabbricare)*, se pleacă de la un „indice de categorii". Se colecționează idei și grupuri de imagini, „asemănări", și „deosebiri", adică elemente de bază pentru Marea Artă Combinatorie, cunoscută nouă. Din acest material se construiesc, cu ajutorul acelor „*topici fallaci*" — al figurilor retorice înșelătoare — metaforele de *stupore*, de asemenea cunoscute nouă. Acestea slujesc apoi formulării unor „*argutezze*" paralogice, a unor sofisme ingenioase, iscusite, prin intermediul cărora sînt reunite noțiuni (idei) care par a se exclude reciproc. Din aceste corespondențe de idei și imagini rezultă „*concetti* divine", căci — după cum am mai citat — Dumnezeu s-a revelat în „misterioase *concetti*". Poezia, arta, muzica sînt frumoase doar atunci cînd comunică asemenea figuri de sens secrete. Geniul concettist devine asemănător dumnezeirii.

Cu greu ne putem azi închipui faima concettiștilor de seamă din acele vremuri. Ei au fost celebrați ca niște eroi. Au fost asemuiți cu vulturii

[1] *Op. cit.*, pp. 238, 299, 69, 249, 294.

și cu îngerii. Au compus inscripții pentru arcuri de triumf și embleme pentru regi, epitafuri pentru mormintele suveranilor, devize pentru blazoanele tuturor notabililor Europei. Primeau comenzi de onoare, erau lucrători neobosiți. Oricîte s-ar putea imputa manieriștilor postrenascentiști — diletantismul nu li se poate reproșa. Rar a mai existat, după Evul Mediu, o epocă în care oamenii de litere să se fi străduit atît către rafinarea meșteșugului lor. Între Renaștere și iluminism există un manierism al formei în sens meșteșugăresc — așadar nu numai al concepțiilor despre lume, al sentimentelor și ideilor. Ignorînd aceste circumstanțe, manierismul dintre 1530 și 1660 poate fi tot atît de puțin înțeles, pe cît nu poate fi înțeleasă muzica modernă fără a cunoaște teoria armoniei sau, respectiv, a „disarmoniei". Literatura manierismului acelei epoci necesită (aproape că s-ar putea spune: în primul rînd) și meșteșug. Valéry: *„Perfection, c'est travail"*. Trebuie să cunoști „artificiile"; regulile le poți disprețui. Exista dorința de a fi anticlasic, dar nu barbar. Spiritul „creator" era glorificat numai cu atributele inițierii artistice, ale unei *„virtuosità"*. Dacă era vorba să fie stilizate lumea, omul și lucrurile, aceasta nu se putea înfăptui decît cu știință, conștient, deliberat. „Geniul natural" fără *„virtuosità"* ar fi fost socotit drept una dintre multele „ciudățenii" din *„natura naturans"*. Datorită înfățișării sale plebee sau mic-burgheze, n-ar fi corespuns nici gustului aristocratic al epocii. Teama de epigonism era mai mică decît cea de diletantism.

„Les mystéres" (Mallarmé) ale acestui meșteșug se arată, ce-i drept, de o natură extrem de întortocheată, dacă nu ne reamintim mereu mecanismele sale, pe cît de „ingenioase", pe atît de simple. Legînd aspectele paradoxale — într-o situație extremă a peripeției — într-o nouă unitate, poezia dialectică a concettismului nu renunță numai la instruire *(docere)* și convingere *(persuadere)*,

dar și la principiul verosimilității [1]. Nu *„inventio"* dă unitatea, ci manierista *„dispositio"* (articularea, dispunerea într-o ordine anume). Ca urmare, se renunță la verosimil în favoarea unei „miraculoase" articulări a gîndurilor. Acest „miraculos" atinge grade diferite, de la simplul contrast surprinzător pînă la construcția șocantă a monstruosului: ca și în arta plastică.

După 1850, imitarea clasică a naturii e complet abandonată, odată cu ea și convențiile așa-zisului bun-simț, locurile „comune" valabile în orînduirile politice și religioase, noțiunile colective și „metaforele" uzuale ale opiniei publice. Dislocarea disimulatorie devine lege, legea este disimulată. Ajunge la ordinea zilei forma pură, alogicul lipsit de obiect, invocarea doar estetică a incantului, autonomia formei *abstruse*. E atins extremismul extrem: treptat, receptorul nu ajunge doar să nu mai fie instruit, să nu mai fie convins, dar chiar să nici nu mai fie emoționat, mișcat afectiv *(movere)*. Pericolul straniului pur constă în faptul că mijloacele de a-l produce se repetă la infinit (precum un gest stereotip al spaimei) și că ele nu mai provoacă de aceea — ca și nesfîrșitele alcătuiri cartilaginoase ale stilului ornamental tîrziu — decît plictiseală sterilă, mai bine zis: înstrăinare totală. Nu e de mirare că în epocile concettiste, dramele și romanele de groază înfloresc din plin. Shakespeare se mișcă pe întreaga gamă, de la subtilele sale sonete pînă la perversa piesă de tip senzațional *Titus Andronicus*.

EPIGRAMA ALEXANDRINĂ

S-a pus deseori întrebarea unde anume a apărut în Europa pentru prima oară — aproximativ

[1] Cf. G. M. Tagliabue, *Aristotelismo e barocco*, în *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Uman.*, Roma, 1955. Aici și studii interesante de Franz Altheim despre *Klassik und Barock* în istoria Romei, de Victor L. Tapié despre *Le baroque et la société de l'Europe moderne* și de E. Castelli despre baroc și *„persuasione"*.

în 1550 [1] — concettismul. Tesauro îi amintește pe predicatorii spanioli din Napoli ca primi „inventatori ai noului", și probabil a cunoscut el însuși — cum presupune Croce — tratatul lui Gracián. Dar toți tratatiștii se referă la modelul unor autori antici, deși recunosc (îndeosebi Tesauro) că echivocul din concettism (Gracián) e caracteristic vremurilor moderne. O puternică influență asupra stilului concettist a exercitat-o *Antologia Greacă* cu cele aproximativ 3 700 de epigrame ale ei. Însemnînd inițial „inscripție concisă", epigrama a devenit abia în Alexandria un gen liric independent. Era numită o „elegie prescurtată". Curînd, ea s-a transformat într-o formă avangardistă, într-o haină verbală a nesupunerii, a agresiunii, a eterodoxiei [2]. Epigramele izbutite erau colecționate în Alexandria ca monezile rare. Ele au ajuns din nou foarte la modă în latinitatea de argint (Marțial). Deosebit de agreate erau epigramele cu isopsefie ebraică, deci cu jocuri de cuvinte și cifre extrem de complicate [3]. Ca cel mai important și de succes autor din acest domeniu, în vremea neroniană, este amintit Leonida din Tarent. În Evul Mediu timpuriu, Bizanțul ocrotește prețioasa formă miniaturală. Tipică pentru epigramă este concizia ei excesivă, aceasta fiind de asemenea tipică pentru manierism; poți exagera în hiperbolă, dar și în elipsă. Este vorba așadar de o caligrafie eliptică extrem de „prețioasă"; cu deosebirea că ea își păstrează în Antichitate un sens rațional, deseori chiar foarte realist.

[1] Cf. printre alții Mcozzi, *op. cit.*, Tagliabuc, *op. cit.*, și E. Norden, *op. cit.*, vol. I, pp. 68 urm., 280 urm., 777 urm. După Norden, cel mai renumit „concettist" al Antichității a fost Gorgias din Leontini. El a fost imitat satiric de către Platon în *Protagoras*, 337—338.

[2] Cf. Pierre Waltz, *Anthologie Grecque*. Prefață la reeditarea în colecția G. Budé, Paris 1928, pp. VII urm.

[3] Cu privire la isopsefie: cf. Partea I (vol. ns.).

Consecințele literare ale culturilor elenistice în Europa Evului Mediu timpuriu (părinții Bisericii) și tîrziu (Spania) mai urmează a fi cercetate sub raport estetic și al istoriei formelor. Neîndoielnic este că Spania Evului Mediu tîrziu, placă turnantă între asianism și aticism, a fost de mare importanță pentru manierismele *formale* [1]. Rădăcinile concettismului „modern" se află însă, după părerea noastră, în Italia lui Ficino și a lui Pico della Mirandola, cînd la Florența era proclamat omul ca *„deus in terris"*, cînd, după aceea, heliocentrismul avea să devină o realitate a științelor naturii, cînd descoperirea nemărginirii universului i-a împovărat pe oamenii acelei epoci cu probleme asemănătoare celor pe care ni le creează nouă azi teoria cuantelor. Italia are un avans spiritual-temporal. Mai mult decît atît. Descoperim o teorie „existențială" a concettismului, cu mult înaintea lui Gracián și Tesauro, în opera unuia dintre cei mai fascinanți poeți pre-moderni ai Europei, în opera lui Torquato Tasso.

Nu trebuie să omitem nici faptul că în Italia au rămas neuitate obscuritățile lui Dante. Oare nu se poate identifica în unele grupuri ale terținelor sale o formă concettistă? Ca și Dante, Petrarca mai e foarte apropiat de enigmisticul *„trobar clus"* al trubadurilor. „Petrarchismul" s-a răspîndit de timpuriu în Spania și în Franța, cel puțin ca dicțiune „prețioasă". Marino îl consideră pe Petrarca un model de artă concettistă. Iar ca personalitate și ca operă, Tasso (1544—1595) se află la prima răscruce nouă a vremurilor. [2]

TRECEREA SPRE IMANENȚA POETICĂ

Această situație specială a Italiei își are cauzele ei bine distincte în istoria ideilor. Cînd a apărut

[1] Cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*

[2] Cf. Ulrich Leo, *op. cit.*

la Florența, în jurul anului 1520, manierismul timpuriu toscan, unitate de „grație și mister", Tasso nici nu se născuse încă. În 1520 a murit Rafael, în a cărui operă tîrzie începuseră să se deslușească trăsături manieriste. *Opera poetică a lui Tasso constituie trecerea de la Renașterea tîrzie spre primul manierism literar al acestei epoci.* Sfîșierea lăuntrică a lui Tasso, „demența" lui, sînt simbolice pentru faptul poziție intermediară. Creația sa poetică abundă în referințe care indică stări tranzitorii [1].

Înțelegem astfel nu numai timpuria situație privilegiată pe care a dobîndit-o concettismul tocmai în Italia — căci faptul rămîne de importanță secundară pentru modul nostru de a pune problema. Dar, referindu-ne la Tasso, ne este cu putință să adăugăm mai cu seamă noțiunii de *concetto* o nouă dimensiune în profunzime. Reîntîlnim totodată un proces tipic oricărui manierism: gestul originar, legat încă de mit, sau semnificația sa mitică reînnoită în reprezentări mitice ale unor epoci tîrzii este iarăși secularizată. Începe jocul cu învelișurile formale.

Concettismul lui Tasso se mai află într-un raport nemijlocit cu teoria despre *„idea"* a lui Marsilio Ficino. Ne amintim că termenul de *„concetto"*, în accepția de „noțiune", a mai fost pus în legătură cu termenul de *„idea"* [2]. Ecuația *„concetto"* = *„idea"* mai are, ce-i drept, pentru Tasso — în total contrast cu Zuccari bunăoară, care și-a publicat în 1607, deci la 12 ani după moartea lui Tasso, tratatul *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* [3] — un caracter absolut, adică *idea — (concetto)* — (în sens platonician) își mai are locul în transcendentul absolut. La Zuccari, ea devine și o noțiune de ordin *psihologic*, o reprezentare subiectivă, un *„disegno interno"*. Tasso concepe *idea (concetto)* ca pe un absolut transcendent, care poate și trebuie

[1] Cf. Ulrich Leo, *op. cit.*
[2] Cf. LL, pp. 91 urm.
[3] *Op. cit.*, pp. 331 urm.

să se oglindească în poezie. *Concetto*-ul rămîne astfel *idea* în sens *obiectiv*, nu *subiectiv*. Prin urmare, Tasso încă nu este „concettist" în sensul „concettismului" subiectiv, dar *„concetto*-ul a trecut în centrul poeziei și poeticii sale". Tasso a „netezit calea concettismului" [1]. Fapt este că în unele scrieri mai tîrzii ale lui Tasso, de pildă *Discorsi del poema eroico*, prin *concetto* se înțelege o „vorbire interioară" *(„il concetto, il quale è quasi un parlare interno"* [2]*)*. Astfel, *„concetto*-ul a devenit aproape ceea ce numim formă interioară a limbajului". „Materialul verbal este modelat în *concetti"* [3].

În contextul noilor tensiuni spirituale ale vremii, Tasso nu se complace însă în aceste *topoi uranici*. Anumite *motive* ale operei sale poetice și anumite manifestări ale existenței sale dovedesc că în el și în creația sa are loc transfigurarea, că aici găsim punctul de plecare spre secularizarea *concetto*-ului, cîndva pură idee metafizică și curînd doar *imagine verbală imanentă a „poeziei pure"*. Tasso este un melancolic asemeni lui Pontormo, el a început să contorsioneze formele aticiste ale retoricii folosindu-se de artificii asianice, printre care anafora (revenirea unei topici identice în mai multe propoziții consecutive) și paranomasia (alăturarea unor omonime sau cvasi-omonime cu sens diferit sau chiar opus)[4]. Astfel de figuri le va fi preluat, socotindu-le manierisme formale, din literatura medievală latină. Zguduitor în creația și în destinul individual al lui Tasso este însă faptul că formalismele manieriste și modul *de gîndire* manierist se întîlnesc pentru prima oară în sens „modern", într-un mod legitim, atît din punct de vedere spiritual, cît și poetic. În cercetările sale consacrate lui Tasso ca precursor al „secentismului" manierist, Ulrich Leo vorbește chiar despre o

[1] Cf. U. Leo, *op. cit.*, p. 161.
[2] IV, 135; cf. U. Leo, *op. cit.*, p. 161.
[3] Cf. U. Leo, *op. cit.*, p. 161.
[4] *Ibidem*, pp. 7 urm., 22 urm.

„pararetorică *(Überrhetorik)* modernă" [1]. Tasso renunță deci la elementul didacticist și utilitarist al retoricii; și el, deja, preferă purul *delectare* sau *piacere* instruirii sau convingerii. Dar acest *delectare* cu ingeniozități retorice dobîndește la Tasso sensul mai profund pe care Shakespeare avea să-l dăruiască mai tîrziu concettismului pararetoric. Iscusințele para-retorice exprimă „o stare de iritare irațională a poetului sau a personajelor sale" [2]. Oare salba de cuvinte, doar imperfect traductibilă (din pricina jocurilor de cuvinte cu *sapere, cercare, piacere*), a lui Tirsis nu anticipează încîntătoarele prețiozități concettiste din *Adone* al lui Marino, ba, mai mult, chiar din *Romeo și Julieta?*

E poco par ti questo?
Credi tu dunque?
...E forse ch'ella
Il sa, né però vuol ch'altri risappia
Ch'ella ciò sappia: or, se'l consenso expresso
Cerchi di lei, non vedi che tu cerchi
Ciò che più le dispiace? Or, dove è dunque
Questo tuo desiderio di piacerle? [3]

Dar Tasso se află la răscrucea unor tensiuni autentice — în sine însuși. Nici un poet manierist din Italia secolului al XVII-lea, în nici un caz Marino, nu a trăit o astfel de sfîșiere cu adevărat demonică. Oricît de paradoxal ar suna: numai Tasso și Michelangelo se aseamănă în această privință; ei se numără în Italia printre puținii „manieriști" de valoare atemporală. Alături de ei se mai cer citați oricum și compatrioții lor Tintoretto și Monteverdi.

[1] *Ibidem*, p. 124.
[2] *Ibidem*, p. 129.
[3] *Aminta* II, 3. *Poesie, ed. cit.*, p. 601. Traducere literală: „Puțin îți pare aceasta? / Crezi cumva? / ... Și poate că ea știe / Aceasta, dar nu vrea ca alții să mai știe / Că știe ea; iar dacă-i cauți rostita-neuviințare / Nu-ți dai tu seama că nu cauți decît / Ceea ce-i face neplăcere? Unde ți-i / Atunci dorința de a-i fi pe plac?"

„Căutarea de drumuri noi", scrie Tasso o dată, „aduce mai multă mustrare decît laudă" [1]. Cu o bruscă îndîrjire obsesivă mai scrie apoi: „Poezia înseamnă uluire; fantezia liberă se îmbată cu ceea ce nu s-a întîmplat niciodată; *neadevărul e mai poetic decît adevărul*, istoria, intelectul și rațiunea nu fac decît să împiedice manifestarea lui *furor poeticus*" [2]. „Groaza devine frumoasă" [3].

Prin urmare, „anti-raționalul" se contopește cu conceptul de *idea*. Astfel, *idea-concetto* platonician prezintă într-adevăr o tendință transcendentă — de a transcende în noul secol al lui Marino. Procesul se accentuează la Tasso. Curînd după aceea citim: „Obiectul poetului trebuie să fie miraculosul, și anume miraculosul ca atare" [4]. Ne amintim iarăși de formula aproape textual identică a lui André Breton, și de multe alte formule asemănătoare. Dar miraculosul mai rămîne la Tasso *materie*, subiect, oricîte manierisme formale ar folosi. La Marino, în *concetto*-ul „secularizat", *forma* pură, în primul rînd, trebuie să ducă la „miraculos", oricît ar fi cotrobăit Marino prin mituri „uluitoare" pentru a oferi și un „*meraviglioso*" material. Această ruptură din opera lui Tasso face parte dintre cele mai interesante fenomene ale istoriei literare europene.

Tasso este și el „modern", ba chiar *ex profundis*, cu înclinația sa spre o „spaimă premergătoare", spre o dăruire cutremurată față de subiectiv, abandonare de sine în semiîntunericul unei imagini, devenită demonică, a frumuseții. Găsim multe exemple în acest sens în studiul lui Ulrich Leo. Vom cita măcar două din ele, în speranța că epoca „modernă" — în măsura în care mai cunoaște (și recunoaște) zguduirea venită din străfundurile sufletului — va izbuti să descopere, printr-o nouă lectură a lui Tasso, una dintre

[1] *Discorsi del arte poetico*, cf. și U. Leo, *op. cit.*, p. 78.
[2] Cf. U. Leo, *op. cit.*, p. 85.
[3] *Ibidem*, p. 92.
[4] *Ibidem*, p. 108.

superbele legitimări istorice ale crezului ei. (Citãm ambele texte în italiană. O traducere a sensului se găsește în notele de subsol.) Referitor la trăirea spaimei:

Io so che, non temendo
Non avrei che temere,
Tanto valor in regio cor comprendo !
Ma per lo mio volere
Mosso, temo talvolta, e poi mi pento
D'aver temuto ; e sento
In mezzo al mio timor nascer conforto ;
Così mezzo mi sto tra vivo e morto [1].

Omul, devenit de-a dreptul simbolul problematicului, se află, ca fluxul și refluxul, într-o veșnică neliniște, într-un nepătruns proces al transformărilor între spirit și natură. El este asemenea apei. Nu numele, ființa „îi e scrisă pe apă" (Keats). Și cine mîna această apă veșnic mișcătoare?

E chi la spinge avanti,
Perch'ella mai cessi e non s'arresti?
Quai sono i vasi e le spelonche interne,
Da cui deriva? Ed a qual loco affretta
Mai sempre il corso? [2]

16. TEORETICIENI MANIERIȘTI

LIRICĂ ȘI ESEISTICĂ

Nu putem demonstra convingător continuitatea „manierismului" fără a cunoaște pe tratatiștii epo-

[1] Din *Incertezza nel timore*, după U. Leo, *op. cit.*, p. 14. Versurile amintesc de *Sur le Tasse en prison d'Eugène Delacroix* a lui Baudelaire. În traducere: „Știu că, de nu mi-e frică, / Voi resimți tot teamă, / Chiar dacă-mi este inima voinică! / Ci vrerea-mi, îmi dau seamă, / Mă-mpinge iar la temeri, cîteodată, / Și mă căiesc; dar iată, / În toiul fricii, de curaj am parte; / Așa, stau între viață și-ntre moarte."

[2] Din *Mondo creato*. După U. Leo, *op. cit.*, p. 238. În traducere: „Și cine-o mînă (apa) înainte, / De ce nu stă și încetează-odată? / Care-i sînt vasele și peșterile-afunde / Din care izvorăște? Și-ncotro / Își mînă curgerea mereu grăbită?".

cii, cu atît mai mult cu cît atunci — ca și acum — lirica și eseistica erau strîns înrudite. Un admirator al lui Tasso, Camillo Pellegrini, pe care l-am mai citat, îl apărase, ce-i drept, într-o scriere mai veche din 1548 *(Il Caraffa ovvero dell'epica Poesia)* pe Tasso împotriva aticiștilor din Academia della Crusca, dar susținuse și accepția încă platonizantă a *concetto*-ului. Cu patrusprezece ani mai tîrziu, Pellegrini publică o a doua scriere, la care ne-am mai referit, *Del concetto poetico* (1598). Aici, după cum ne amintim, Marino apare în chip de conducător al dialogului. La trei ani după moartea lui Tasso, cotitura e săvîrșită. Secularizarea *concetto*-ului în sensul imanenței limbajului, al „vorbirii interioare", este aproape încheiată. Ne găsim pe o punte care duce de la Tasso la Marino, de la un manierism încă transcendent la unul imanent. Să nu uităm că scrierea amintită este cu o generație mai tîrzie decît tratatele lui Gracián și Tesauro. Ea se află față de ambele în același raport temporal ca Rimbaud față de Apollinaire și Éluard. Rezumăm unele concluzii ale cercetărilor lui Ulrich Leo: „Aici este proclamată definitiva eliberare a poeziei din comuniunea transmisă de Antichitate, cu arta oratorică (aticistă), sînt proclamate iraționalismul ei neîngrădit, autonomia ei imanentă în domeniul formei" [1]. *Idea-concetto*-ul metafizic s-a transformat într-un *concetto* al „vorbirii interioare", întocmai cum la Zuccari *„idea"* a devenit un *„disegno interno"* [2]. Se recomandă acum evitarea (la lectură sau la contemplare) a impresiilor pur afective, deoarece — o spune Camillo Pellegrini — *„emoția împiedică admirația"* [3]. Doar sentința cu tensiunea artificială a contrastelor (*concetto*-ul manierist), mai e considerată drept liant al mira-

[1] *Op. cit.*, p. 124.

[2] Cf. conceptul de *„inscape"* al lui Hopkins și cel de *„pattern"* al lui T. S. Eliot.

[3] *Op. cit.*, Pellegrini, p. 47.

culosului — și nu „dispunerea" logic „rațională" a unui mesaj coerent din punct de vedere tematic, iar cu atît mai puțin „zguduirea" lui Tasso [1].

„LEGĂTURA INSOLITĂ"

Toate acestea pot fi descoperite — cu rezerve critice deocamdată — și înainte de Gracián și Tesauro. Manierismul concettist se răspîndise în Europa mai devreme, datorită *artelor plastice*, și ne amintim aici de autoportretul lui Parmigianino și de teoria artei a lui Zuccari [2]. Referirile noastre la această literatură a tratatiștilor are un alt sens istoriografic: mereu acela de a demonstra că „modernismul" nostru își are rădăcina „mediană" în manierismul dintre Renaștere și Baroc, dar cea mai profundă rădăcină a ei în culturile greco-orientale ale Antichității.

Scrierea pe care dorim s-o mai amintim îi aparține lui Matteo Peregrini. Se numește *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti si appellano*. Ea a apărut la Bologna și Genova în anul 1639, așadar cu zece ani mai devreme decît tratatele, de mai mare renume, ale lui Gracián și Tesauro. Acest text ne provoacă o bucurie a descoperirii, așa cum o va fi simțind arheologul cînd dă peste resturi „arhaice" și nu „clasice" ale unor temple. Vom cita din el — socotind că cititorul a ajuns să se orienteze mai ușor în acest univers de noțiuni — doar „fragmente" de *concetti* istorico-literare. Peregrini are cuvinte de laudă pentru *„deformità"* (p. 90) și *„gusto per la novità"*, și de aversiune față de judecata comună *(„giudicio popolare")* (p. 12). Există — după cum am mai citat — șapte surse de *„acutezze"*: „neverosimilul, ambiguul, contrastantul, metafora obscură, aluzia, agerimea, sofismul". Trebuie *căutat* „straniul", surprinzătorul. Trebuie creat un concert al disonanțelor. Figurile a-normale ale retoricii facilitează un asemenea *„raro entimematico legamento"*, reunirea anti-naturalistă a contradictoriului. Sînt lăudate „ne-adevăratul verosimil", „imaginea artificială a adevărului" (p. 113). Unificările artificiale produc „deformări" pline de efect (p. 115). „Trebuie spuse lucruri care nu rezidă doar în cuvinte" (p. 119). Există *„maniere"* ale invenției, datorită cărora „arta oratorică este transformată în mod artificial" (p. 120). Merită atenție *„virtù entimematica"*, arta entimemei.

[1] În scrierea *Concetti divinissimi* a lui Girolamo Gerimberto (Veneția, 1562) vom căuta zadarnic „manierisme". *Concetti* rămîn la el formule scurte ale unei tehnici a convingerii pur retorice. Toate încercările de a „antedata" manierismul literar al epocii shakespeariene față de manierismul din artele plastice, al perioadei 1520—1650, dau greș. Acesta este motivul — repetăm — care ne-a determinat să începem în *Lumea ca labirint*, cu înfățișarea manierismului în *artă*.

[2] Cf. LL, pp. 88 urm.

MOLIMA NEÎNFRÎNĂRII

Oare exista în acea vreme conștiința integrării într-o continuitate a istoriei spiritului european, oricum s-ar fi apreciat o asemenea continuitate? Să ne întoarcem la un martor atît de important ca Matteo Peregrini, Reîntîlnim la el o dialectică familiară nouă acum. Peregrini recurge *în chip de avertisment* la situații istorice vechi, ca literat șovăielnic al unei perioade de tranziție. El ne oferă astfel o nouă mărturie prețioasă. Comparînd critic epoca modernă cu Antichitatea, el constată lapidar că și „asianicii" ar fi neglijat judecata *(„giudicio")*, respectiv, consecvența silogismelor raționale (p. 153). Peregrini citează apoi remarci critice ale împăratului Augustus împotriva acestor indivizi turbulenți. Este amintit și Petronius, care a scris: *„ex Asia commigravit"*, din Asia a imigrat. Ce anume? „Molima neînfrînării!" (p. 154). Aici se perpetuează judecata lui Quintilian, care socotea ruptura dintre *„ingenium"* și *„iudicium"* o pricină a exceselor anti-aticiștilor. Iată o nouă constatare hotărîtoare, *Concetto*-ul para-retoric nu renunță numai, după cum știm, la *„persuadere"* și la *„docere"*, dar și la „iudicium", la puterea de

judecată. De aceea se naşte, după Quintilian, „afectarea", „hidropicul", asocierile trase de păr, „căutatul", „extravagantul" etc.[1]

Eseistul nostru conformist, Peregrini, a devenit aşadar prudent, în contrast total cu sfîşiatul Tasso. Prudenţa aceasta avea şi alte motive. Inchiziţia [2] şi cenzura erau atente; ştim, şi vom mai afla şi de aci înainte, că Biserica (ca urmare a Conciliului din Trento) privea extremismele estetice prea îndrăzneţe drept expresie a unor forme religioase eterodoxe primejdioase. Peregrini a atins zone-limită. Curînd, el îi laudă din nou pe arhe-anticiştii Cicero şi Quintilian. El întocmeşte o „listă neagră" anti-manieristă, cuprinzînd zece *„acutezze"* „vicioase": „reci, contorsionate, infantile, găunoase, lipsite de gust, inutile, necugetate, înnodate, deşănţate, ridicole". Unii poeţi contemporani care aprobă tocmai aceste „erori" sînt pradă „nebuniei". Rămîne totuşi stabilit şi pentru el: „artificiul naşte miraculoasul", el trebuie deci căutat, şi anume proporţia rară, Există pentru aceasta *„varie maniere"*, de pildă paralogismele. Esenţial este că „lucrurile frumoase nu se găsesc, ci se fac" [3]. În rest, Peregrini nu se mai deosebeşte de Tesauro şi Gracián [4]. Şi el laudă în primul rînd jocul logic al imaginaţiei cu analogiile, chiar dacă un arhe-manierist ca Francesco Fulvio Frugoni socoteşte că el, Peregrini, oferă sare, dar prea puţin piper. Într-o scriere ulterioară îl găsim însă pe Peregrini cu mult mai piperat [5]. Cercetînd izvoarele ingeniului, el le identifică cu „ideile". Dar acum, ele şi-au părăsit definitiv lăcaşul suprapămîntesc. „Ideile" lucrurilor se află „în sînul nostru". Ele sînt depozitate acolo ca într-un mare „tîrg de mostre" — sau ca literele de plumb într-o zeţărie. *Ele poartă numele de „immagini" sau „fantasmi"* [1]. Neîndoielnic întîlnim aici o altă denumire a *„phantasiai"*-elor lui Quintilian. Aici, programele literaturii manieriste coincid din nou cu cele ale artei manieriste [2]. Şi Peregrini îi critică acum pe autorii antici, pentru că au neglijat „izvoarele originare" ale agerimii [3]. Moda a ieşit victorioasă, învingîndu-l şi pe Matteo Peregrini. Dintre autorii antici, Marţial a devenit, ca şi pentru Tesauro şi Gracián, autorul exemplar preferat. Epigramele acestuia au anticipat — după Peregrini — arhitectura *concetto*-ului: tensiune interioară, laconism, obscuritate, agerime, imagini logice. Într-adevăr, noul concettism este un epigramatism intelectualist, dar a-raţional. Marţial a văzut lumina zilei în Bilbilisul spaniol. Nu departe, la Belmonte, lîngă Calatayud, s-a născut Gracián. Cu Gracián vom începe un scurt zbor european asupra literaturii tratatiste a epocii — scrieri pe cît de absconse, pe atît de bogate în probleme — încercînd să evidenţiem şi diferenţierile naţionale.

[1] Cf. Quintilian, *op. cit.*, X, 2, 12 şi VIII, 3, 56. Vezi şi E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 297.

[2] Inchiziţia în sensul mai vechi n-a fost înlăturată în Italia decît în 1859. Azi, ea nu mai există decît ca instanţă supremă în probleme religioase (Congregaţia Cardinalilor a Sfîntului Oficiu).

[3] *Op. cit.*, pp. 166 urm.

[4] Matteo Peregrini (1595—1652), Tesauro (1591—1667) Gracián (1601—1658).

[5] *Fonti del Ingegno*, Bologna, 1650.

PĂRINTELE CULTURII MODERNE

Baltasar Gracián, cel mai ingenios dintre tratatiştii secolului al XVII-lea, recomandă *concetti*-urile „hieroglifice" drept simbol al frumuseţii în sine, al unei frumuseţi însă care se cere gustată raţional. Gracián nu a definit concettismul altfel decît tratatiştii cunoscuţi nouă, dar originalitatea sa este nedezminţită din multe pricini, mai ales datorită substraturilor atît de bogate spirituale ale lui *„siglo de oro"* spaniol. Gracián a introdus noţiunea „corespondenţelor" *(correspondencias)* „artificiale", a contradictoriului, a „cumpănirii misterioase", a „concordanţei extremelor".

[1] *Op. cit.*, p. 3.

[2] Cf. LL, pp. 88 urm., şi Partea I a volumului de faţă.

[3] *Op. cit.*, p. 38.

Lui îi aparține celebra definiție a *concetto*-ului: *„Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos"*, Gracián a creat estetica acelor *„contraposición"* și *„disonancia"*, teoria despre *„artificiosa conexión de los objetos"* [1]. El a avut, ce-i drept, șansa de a găsi la vremea sa, printre compatrioții săi, poeți remarcabili. Față de o asemenea abundență a liricii conceptiste în Spania, pornind de la labirinturile poetice ale unui Quevedo sau Góngora (ca să nu-i amintim decît pe ei), i-a fost mai ușor să-și depășească rezervele. Tratatul său *Agudeza y Arte de ingenio* este astfel superior celor ale precursorilor și contemporanilor săi italieni, fiind mai suveran, mai hotărît și mai limpede; și așa se și explică faptul că acest tratat a stimulat mereu noi cercetări și meditații, devenind un catehism al manierismului, deși — după cîte constatăm cu mirare — n-a fost încă niciodată tradus *in extenso* [2]. Gracián a cucerit Europa mai ales

[1] *Op. cit.*, pp. 16 urm.

[2] Spre deosebire de celelalte scrieri ale sale, în Germania, de exemplu, s-au editat *El Político*, tradus de Lohenstein în 1672: *Oráculo manual*, tradus de Sauter în 1687, apoi în 1711, 1715, 1723 etc. pînă în 1838 și de Schopenhauer în 1862, cu numeroase reeditări pînă azi; *El Criticón* în 1708, 1710, 1721, tradus de Casp. Gottschling după versiunea franceză. În 1957 a apărut excelenta traducere a lui H. Studniczka, prima versiune germană după ediția originală, Hamburg, Rowohlt, 1957. Bibliografie: Fritz Schalk, *B. Gracián und das Ende des Siglo de oro*, în *Zeitschrift für Romanische Forschungen*, 1940/41; B. Croce, *I trattatisti italiani del concettismo*, în *Problemi di estetica*, *op. cit.*, pp. 309 urm.; Ménendez y Pelayo, *op. cit.*, II, 355 urm.; Karl Borinski, *B. Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle, 1894; André Rouveyre, *Pages caractéristiques de B. Gracián*, Paris, 1925. Despre Nietzsche și Gracián vezi și E. Eckertz, *Nietzsche als Künstler*, München, 1910. A. F. G. Bell, *B. Gracián*, Oxford, 1921. Karl Vossler, prefața la *Handorakel (Oráculo manual)*, Stuttgart, 1951. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne* (1680—1715), trad. germ., Hamburg, 1939. Cu privire la transformarea prin care trece retorica aticistă mai ales datorită lui Gracián, vezi îndeosebi E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 295 urm. Completări importante de ordinul istoriei spiritului aduce o nouă și interesantă lucrare de Miguel Batllori, *Gracián y el Barroco*, Roma, 1958, pp. 101 urm. După Batllori, Gracian a „barochizat" și mai mult retorica

prin celelalte scrieri ale sale. El este socotit azi un precursor al moralisticii epigramatice și psihologice a lui La Rochefoucauld, La Bruyère, Galiani, Joubert, Rivarol, dar și a lui Schopenhauer și Nietzsche. După istoricul literar francez André Rouveyre, Nietzsche a fost influențat în stilul său aforistic de Gracián. Acest *„homo europeus"* (Baldensperger) ar fi prin urmare „părintele moraliștilor". Borinski îl numește „părintele culturii moderne".

Cu autoritățile bisericești, acest iezuit distins, cîteodată blazat, a avut mereu dificultăți, ca și Góngora. Amîndoi au manifestat o atitudine eterodoxă, și chiar numai din această pricină ar fi o eroare să-l caracterizăm pe Gracián sau pe Góngora ca „baroc". Gracián a scris un manual modern al manierismului. Aici el oferă, în afara unei mulțimi de formule noi și concise — *„paradojas monstruos, agudísimos sofismas, crisis irrisorias, equívocos, agudeza enigmática, misteriosas alusiones, correspondencia nascosta* și *artificiosa discordancia"* — și un panteon al autorilor manieriști. Drept modele îi citează cel mai frecvent pe: Marțial, Seneca, Góngora, Marino, Guarini, Quevedo, Juan Manuel, Mateo Alemán, Lope de Vega, Garcilaso, Luis de León. În plus, în diferite contexte, ne îndreaptă din nou atenția supra dualismului stilurilor — aticist și asianic —, punîndu-le la baza unei culturi „moderne". Gracián știe să aprecieze și valoarea stilului „laconic", „natural". Preferința lui merge însă fără echivoc spre *„asiato"*, stilul „artificial", spre „extrema" „frumosului artificial", a lui *„conceptuar"*. Acea *„novità"* a modernilor este astfel pusă în raport cu tradiții bine determinate, care își continuă influența în

oricum „manieristă" din *Ratio studiorum* iezuită de la 1599. *Ratio studiorum* mai rămîne credincioasă teoriei mimetice. Gracián o înlocuiește prin *„agudo"*, *„ingenioso"* și *„concepto"*. Un precursor al lui Gracián este spaniolul Ximenes Patón. Opera lui se intitulează semnificativ: *Mercurius Trismegistus* (1621). Și Gracián a cunoscut influența neoplatonismului.

cultura europeană [1]. „Asianismul este prima formă a manierismului european, aticismul — a clasicismului european" [2]. Precizăm însă că manierismul secolului al XVI-lea și al XVII-lea a ales *anumite* modele din asianismul literar al Antichității, că a fost stimulat în chip decisiv de anumite „asianisme", cu deosebire de esoterisme semitice, dar și arabe, și că, sub covîrșitoarea presiune a unor astfel de curente de idei, a schimbat în mod esențial tradiția formelor moștenite din Antichitate. Astfel, manierismul literar dintre Renaștere și apogeul Barocului a devenit precursorul poeziei „moderne" contemporane. „Nimic nu e mai poetic", scrie Novalis, „decît tranzițiile și amestecurile eterogene" [3]. „Totul depinde de modalitate, de arta alegerii și a combinării" [4].

UN MAGAZIN AL „MANIERISMELOR DE GÎNDIRE"

Cu privire la tratatiștii francezi ai prețiozității vom găsi material în René Bray [5], precizăm însă că *„la préciosité"* nu reprezintă decît un element al manierismului literar, și anume elementul subtilității, al întorsăturii prețioase, căutate. Concettismul dăruie *esprit*-ului francez o nouă metodă literară galantă, aceea a poantei elegante (pentru exemple vezi *Addenda*). În Franța — după cum dovedește convingător Bray — extremismul spaniol și italian este ponderat de timpuriu prin reprezentările clasiciste. Concettistul *furore* este îmblînzit, apărînd ca o jucăușă artă a poantei, cultivată în saloanele literare, în poeziile și romanele pastorale, pentru a redeveni, în epoca clasică, o artă a sentinței în sens aticist. Franța secolului al XVII-lea nu a avut un teoretician

[1] Cf. *op. cit.*, pp. 13, 15 urm., 22, 25, 31 urm., 40 urm., 54 urm., 115, 134 urm., 150 urm., 163 urm., 326 urm., 345 urm.

[2] E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 345 urm.

[3] *Op. cit.*, Novalis, II, p. 293.

[4] *Op. cit.*, II, p. 318.

[5] *Op. cit.*, pp. 101 urm.

al manierismului din epocă de talia unui Gracián sau Tesauro [1]. O mai mare profunzime vom găsi în literatura religioasă mistică a Franței preclasice [2]. Pentru Anglia se cuvin citați în primul rînd Joseph Beaumont (1616—1699), mai ales cu *Psychodia Platonica* (1642) și Francis Bacon cu *Essays* (1597 și 1625) și *De Sapientia Veterum* (1609); de asemeni William Cornwallis, *Essaies of Certain Paradoxes* (1616) și Robert Johnson, *Essaies* (1601) [3].

Pentru înnoirea unor tradiții cabalistice sub raport manierist devenise celebră, cu mult dincolo de hotarele Germaniei, bizara operă a lui P. Athanasius Kircher. Scrierea sa de căpetenie, *Oedipus Aegyptiacus*, n-a apărut, ce-i drept, decît între 1652 și 1655 la Roma, dar importante fragmente erau cunoscute dinainte. Din volumul al doilea, *Hieroglyphisches Gymnasium*, se poate afla tot ce trebuie știut despre „misterele" orientale, despre o simbolistică specific manieristă, despre iscusințele scrisului și gîndirii cabalistice. În schimb, *Die mystagogische Sphinx* (volumul al treilea) cuprinde toate maximele „obscure" ale „înțelepților", ale lui Zoroastru, Orfeu, Trismegistos, Pitagora etc. Cabala, istoria religioasă a ebreilor și arabilor sînt explicate, „sistemele cosmogonice" ale caldeilor, sirienilor, egiptenilor sînt înfățișate pe larg. În volumul al patrulea se desfășoară „teatrul hieroglific" *(Das hieroglyphische Theater)*, toate ingenioasele formule ale științelor oculte, ale inscripțiilor, amuletelor, sfincșilor, ale prac-

[1] Cîteva referiri: P. Bouhours, *La manière de bien penser*, 1668, și *Pensées ingénieuses*, 1688; R. François, *Essay des Merveilles*, 1639; Jean de Bussières, *Cabinet des Muses*, 1619, și *Les descriptions poétiques*, 1649; Le Moyne, *Devises héroïques et morales*, 1649, și *Entretiens poétiques*, 1665; Desmarets, *Les Visionnaires*; Desaccords, *op. cit.*, cf. și Jean Rousset, *op. cit.*

[2] Cf. H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, 1916—1928.

[3] Douglas Bush, *English Literature in the Earlier 17 Century*. Oxford 1945, pp. 105 urm. Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, *op. cit.*, 1939, precum și R. Tuve, *op. cit.*

ticilor magice de dominare și tămăduire, ale grădinilor cu minuni din istoria culturii „asianice". Ceea ce Gracián ne oferă pentru dificila teorie literară a manierismului în domeniul formal ne dăruie Kircher, confratele său iezuit, pe tărîmul modalităților de gîndire manieriste. Se ajunge astfel la o veche și mereu nouă situație de echilibru în Europa, dintre „Romania" și „Germania", „Romania" dezvoltînd mai intens iscusințele formale ale manierismului, „Germania" mai cu seamă raporturile conținutiste. Manierismul „romanic" cultivă cu precădere artificialitatea formei, manierismul germanic — artificialitatea conținuturilor. Manierismul romanic ajunge la geometria limbajului, cel germanic la un expresionism extatic, în peisaje de vis și fantezie. Nu e de mirare că, după cum am mai pomenit, Kircher a scris un *Iter extaticum*, o călătorie cosmică pe cît de „combinatorie" pe atît de „expresionistă". La Amsterdam a apărut în 1665 *Mundus subterraneus* a lui Kircher. Sînt colecționate aci fenomenele unei subterane mitologice: duhuri ale munților, monștri, uriași, animale apocaliptice, simboluri zodiacale, tot ce e nocturn și fantomatic. Mituri străine![1] Spiritul aventuros al lui Kircher înaintează pînă în China. Acest neobosit enciclopedist manierist al secolului al XVII-lea a scris o carte despre *Chinae monumenta* (1667), și desigur nu e o întîmplare că a proiectat o „orgă matematică" (1668) capabilă să combine toate contrariile, așa cum Arcimboldi, imaginînd un prim-plan al culorilor, a vrut să pună în „corespondență" culorile cu muzica. La vremea sa, opera lui Kircher se bucura de un răsunet mondial. El a cules pentru noi „arhontologii" (subtitlul cărții sale *Turris Babel* din 1679), forme de gîndire manieriste, așa cum Gracián, cu o neîntrecută agerime a intelectului, a colecționat manierismele formale din epoca sa[2].

[1] Despre „miturile insolite" ale manierismului, cf. și LL. p. 163 urm.

[2] Despre A. Kircher: Karl Brischar, *P. A. Kircher*, Würzburg, 1877.

Ca și Gracián, Kircher a fost suspectat. El a evoluat în situații-limită eterodoxe, dar era și el un maestru al „disimulării oneste". Operele sale au fost subvenționate de papi și împărați. În cercurile exclusiviste ale societății se mai bucurau de trecere interpretările sale date unor „esoterisme miraculoase". Odată cu iluminismul, gîndirea lui a căzut în subterana istoriei spiritului. Liberalii au lăsat în paragină „Muzeul Kircher" din Roma. A fost cel mai magnific cabinet de curiozități al Europei[1].

„PÎLNIA POETICĂ" A GERMANILOR

Dar și „eseistica" germană din secolul al XVII-lea oferă destule exemple de manierisme formale. Ele au fost preluate, e drept, din sfera Romaniei. L-am menționat anterior pe Johann Christoph Männling. Mai trebuie amintite *Teutsche Sprachkunst* (1641) a lui Schottel și *Nord-deutscher Helikon* (1641) a lui Philipp von Zesen. Acolo aflăm, de pildă, că „jocul cu literele" ar fi „un joc cu lucrurile înseși"[2], deoarece „cuvîntul și lucrul se află într-un raport magic". Zesen mărturisește textual (în *Rosamund*, ediția din 1651): Cabala este sursa artificiilor de limbă manieriste. Ebraica e socotită — ca și de către Kircher ș.a. — elementara „limbă naturală". Poeții sînt — în concepția lui von Zesen — artiști alchimiști. Limba germană e considerată a fi profund înrudită cu cea ebraică. În domeniul morfologiei, *Ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache* a lui Schottel poate fi privită ca o *summa philologica* pentru literatura Germaniei din această epocă. Și *Der expedite Redner* (1718) al lui Männling reprezintă

[1] Cf. Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1908.

[2] Cf. Paul Hankamer, *Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert*, Bonn, 1927; și Richard Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus bis zur Empfindsamkeit*, *op. cit.*, în primul rînd capitolul „*Marinismus*", pp. 319 urm.

o mină de cunoștințe. Gramatica devine o învățătură magică a logosului. — Mărturii esențiale în sfera de limbă germană reprezintă însă pentru noi referirile literare ale lui Casper von Lohenstein, cele ale lui Hofmann von Hofmannswaldau, președintele Consiliului Municipal din Breslau, precum și, înaintea tuturora, tratatele de estetică ale lui Harsdörffer. Lohenstein a tradus, după cum am mai amintit, *El Politicón* al lui Gracián (1679), iar Hofmannswaldau pe cîțiva din manieriștii Romaniei. Referindu-se într-o prefață la aceste traduceri, el declară: „Nici un popor din Europa n-a izbutit atît de timpuriu să facă poezia agreabilă și prețuită ca cele romanice (*„die Welschen"*). Idolul lui este Marino [1]. Tratatistul inepuizabil al manierismului din Germania vremii este însă Goerg Philipp Harsdörffer (1607—1658) cu a sa reputată, dar din păcate cu mult prea puțin citită și încă neretipărită *in extenso Pîlnie poetică, prin care se poate turna în șase lecții arta germană a poeziei și a rimelor, fără a jutorul limbii latine* (*Poetischer Trichter, die Teutsche Dicth- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache in sechs Stunden einzugiessen*, în trei părți: 1647, 1648, 1653). Tratatul lui Gracián a apărut (partea I) în 1642; Luneta aristotelică a lui Tesauro în 1654. Opera lui Harsdörffer se situează așadar exact între operele confraților săi spaniol și italian, ceea ce nu înseamnă — deși ne aflăm acum în cel mai adînc amurg al manierismului european din această perioadă — o notă proastă, ca situare în timp, pentru Germania și în speță pentru Nürnberg (pentru exemple, vezi *Addenda*).

„FERMECĂTOAREA SEVĂ A MELEAGURILOR GERMANE"

„Temeiul" alegoriilor este pentru Harsdörffer o „imagine" sau o descriere înflorată" [2]. „Invenția

[1] G. R. Hocke, *Über Manierismus in Tradition und Moderne*, în *Merkur*, München, 1956, nr. 4.
[2] *Op. cit.*, vol. I, p. 12.

trebuie să izvorască dintr-o minte curată" [1]. Vom trece în revistă aci doar cîteva formule caracteristice ale — lui Harsdörffer; ca să spunem așa: puncte programatice ale esteticii sale. Ele vor trebui judecate apoi în legătură cu literatura tratatistă înfățișată pînă acum. *Pîlnia poetică* a lui Harsdörffer se află într-o relație istorico-spirituală cu tratalele lui Gracián și Tesauro. Operei sale îi lipsește însă tensiunea spirituală a lui Gracián și cultura universală a lui Tesauro. El are trăsături de om de lume, dar cu un ison provincial. S-ar putea vorbi despre un manierism burghez-german, domestic, de-a dreptul „duios", destinat unor cititori „însetați de spirit german" [2].

Poezia se naște mai întîi din „invenții poetice", care „pornesc de la cuvinte". Din numele Reymund se poate „face" [3] *„reines Munds"* („cu gura curată" = a păstra un secret) sau *„Reyens Mund"* (gura horei, a corului"). Sînt recomandate majoritatea manierismelor formale pe care le-am cunoscut pînă acum, anume paronomasia, anagrama (*„Letterwechsel"*), aceasta putîndu-se *„face* în multiple chipuri". De pildă, pentru a găsi anagrame de nume, se pot „scrie literele numelui pe mici bucățele de lemn și muta de atîtea ori, pînă cînd iese o jumătate de sens, sau unul întreg" [4]. Astfel, din *„Die Fruchtbringende Gesellschaft"* (Societatea roditoare) de la Nürnbreg, căreia îi aparținea prea-onorabilul nostru Harsdörffer, se formează, prin permutare de litere (*„Letterwechsel"*), *„Deutscher Gegend lieblicher Saft"* („Fermecătoarea sevă a meleagurilor germane"). Asemenea „găselnițe verbale" în „poezii de agrement" (*„Lustgedichte"*), rezultate din combinări de litere și cifre, au de-a

[1] *Op. cit.*, p. 105.
[2] Se înscrie în tendința de revenire la tradițiile autohtone în domeniul limbii și al obiceiurilor, ca o reacție la masivele influențe străine de după Războiul de treizeci de ani *(n.r.)*.
[3] *Op. cit.*, vol. II, p. 15.
[4] *Op. cit.*, p. 16.

face cu „iscusințele de măsurătoare geometrice". Ele sînt neîndoielnic de origine cabalistică [1].

În „a zecea lecție" a esteticii *Pîlniei* lui Harsdörffer se preamărește metafora pusă în slujba „strungului" *(Drexelbank)* poetic, figură din care „decurg multe gînduri de clar-obscur" *(hellschemende Gedanken)*. (Cu privire la *„hellschemen"*: siluetă luminoasă, *„schemenhelles Schattenbild"*) [2]. „Enigma" este o „parabolă obscură". Ea duce la „jocul de sens" *(Sinnspiel)* [3]. De acestea țin și „viziunile și urzelile de vis" *(Gesichte und Traumgedichte)* [4], respectiv phantasiai, caracteristice „artei rațiunii) [5], pe care „plebea cu minte de bivol" nu le pricepe, fiind vorba de „compoziții poetice cu tîlc adînc" *(„tiefsinnige Poeterey")* [6]. „Compoziția poetică" și „arta oratorică" sînt „înfrățite una cu cealaltă" [7]. „Cuvintele rare" sînt lăudate.[8] Poeții sînt „enigmiști" *(Aenigmatores)* [9]. „Parabola" este „regina" tuturor „tropilor" [10], mai ales dacă e vorba de „opunerea unor lucruri asemănătoare" *(concordia discors)*. Seneca e lăudat ca „maestru în domeniul parabolelor" [11].

Harsdörffer oferă un întreg sistem de iscusințe metaforice în ordine alfabetică [12]. Dăm numai un singur exemplu, și anume șirul de metafore *sub verbo „Dichter"* (poet), care îl anticipează pe Gottfried Benn: „A scrie într-o manieră insolită și despre lucruri insolite. Poetul găsește, plăsmuiește, lărgește, zugrăvește, întocmește și așază *lucruri ce n-au fost niciodată*, întru cuprinderea învățăturii sale, spre care țintește. S-a îmbătat din rîul Hippocrene, e prieten cu Muzele, care l-au îmbiat

[1] *Op. cit.*, pp. 26 urm.
[2] *Ibidem*, p. 59.
[3] *Ibidem*, pp. 65 urm.
[4] *Ibidem*, p. 69.
[5] *Ibidem*, p. 94.
[6] *Ibidem*, vol. III, p. III.
[7] *Vorrede*, p. 7.
[8] *Ibidem*, p. 18.
[9] *Ibidem*, p. 26.
[10] *Ibidem*, p. 52.
[11] *Ibidem*, p. 60.
[12] *Ibidem*, pp. 114 urm.

în ciuda celor legiuite și fără dar de nuntă" [1] (Mit seltner Redensart auch seltne Sachen schreiben. Es findet, bildet, weitet, mahlet, stellet, setzet der Poet, *was nie gewessen ist*, zu fassen seine Lehre, dahin er abzielt. In Hypocrene-Fluss hat er sich voll gezecht, er ist der Musen Freund, die ihm auch wider Recht gefragt, ohn' Morgengab"). Aici încetează manierismul burghez-domestic din primele două părți ale *Pîlniei*, Hardorffe fer apropiindu-se de cei mai buni dintre contemporanii săi europeni. În încheierea *Pîlniei* se dă chiar o mică antologie de „embleme", cum le iubea cu deosebire Harsdörffer — cum le iubea manierismul german.

17. EMBLEMATICA — ARTĂ ENIGMISTICĂ

IMAGINEA CIFRULUI

Emblematica! După Mario Praz, *concetti*-urile lirice, încadrate sau însoțite de o reprezentare figurativă (emblemele), devizele (arta heraldică) și *impresele* (maximele morale) au influențat poezia și arta secolelor al XVI-lea și al XVII-lea cel puțin la fel de puternic ca și *Biblia* [2]. Epocile concettiste sînt și epoci emblematice. Această literatură aproape uitată astăzi a transmis, prin mii de canale ascunse, poeziei și artei dintre anii 1850—1950 motive și mai ales metode importante pentru arta enigmistică. Cei trei termeni de em-

[1] *Ibidem*, p. 166.
[2] Cf. Mario Praz, *Studi sul concettismo*, *op. cit.* Apărută în 1937 în limba engleză, în cadrul cercetărilor Institutului Warburg, sub titlul: *Studies in 17th Century Imagery*. O lucrare excelentă și azi cu privire la referirile istorice: Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig, 1923. De asemenea E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 350. Problematica filozofică a emblemelor (și a metaforismului) este expusă de G. B. Vico (1668—1744) în *Scienza Nuova* (ed. Nicolini, Bari, 1914—1941).

blemă, deviză și *impresa* își au originea în literatura renascentistă italiană și spaniolă. Gracián, Tesauro și Kircher nu contenesc să recomande embleme, imagini simbolice cu sau fără cuvinte [1].

Embleme cunoscute (ca imagini fără cuvinte) sînt, de exemplu, o ramură de măslin, simbolizînd pacea, sau un palmier, ca expresie a statorniciei. O imagine ilustrînd o maximă sau cugetare *(Sinnspruch)* poate avea însă și un aspect mai complicat. Text: „Lacrimile îmi dau la iveală focul". Imagine: un Cupidon aţîţă focul unei vetre alchimiste cu o retortă din care curg lacrimile. Simplu spus: „Plîng de iubire arzătoare". Devizele *(imprese)* sînt *concetti* concentrate, eliptice, rezumînd un ţel, o acţiune, o năzuinţă a unei persoane sau a unei colectivităţi, cu precădere într-o formă enigmistică.

Un exemplu simplu: *suum cuique*. Nenumărate embleme și devize rezumă în chip uneori extrem de ingenios convingeri, destine, biografii întregi, proiecte de o viaţă întreagă. Ele se aseamănă *cum grano salis* cu hieroglifele — care au influenţat dealtfel intens naşterea și dezvoltarea emblematicii apusene. E. Tabouret include în *Les Bigarrures* (Paris, f.a., secolul al XVII-lea) două asemenea construcţii-devize, pe care le descriem aci pe scurt, ca fiind exemplare pentru acest tip de enigmatizare. Un bărbat în genunchi poartă în în mînă un „I" de culoare verde = *I vert* = *Hiver* (iarnă). Sensul: omul este îngenunchеat de iarnă. Deviza din următorul exemplu sună: *„Pensées en vertu sont nettes"* (Cugetările întru vitrute sînt limpezi). Imaginea: Pansele *(pensées)* în V verde = *vertu* (virtute), alături de *„sonnettes"* (clopoţei) = *„sont nettes"*.

Cel neiniţiat va înţelege acum în ce măsură emblematica, dar și deviza conferă multor poezii și picturi contemporane un caracter esoteric. Bunăoară se pot scrie versuri alogice despre emblematica trandafirului (simbol al frumuseţii ginga-

[1] Tesauro, *op. cit.*, pp. 398 urm.; Gracián, *op. cit.*, pp. 3 urm. Gracián îl citează mai ales pe Andreas Alciatus.

șe, de ex.), fără a numi vreodată trandafirul însuși. Conţinutul dintotdeauna enigmatic al emblemei e cufundat într-un abscons indescifrabil.

MÎNA ÎNARIPATĂ

Privind embleme neînsoţite de inscripţii din epoca shakespeariană și închipuindu-ne că și în vremea aceea mulţi contemporani nu cunoșteau referinţele lor literare, adică textele aferente, sîntem obligaţi să recunoaștem că atunci, ca și acum, o emblematică specific manieristă îl punea pe privitor în faţa unor enigme aproape irezolvabile, chiar dacă iniţiaţii cunoșteau întotdeauna soluţia și chiar dacă „ghicitorile" — atunci — erau întotdeauna gîndite ca ghicitori, la care trebuia să existe un răspuns convenţional. Exemplu: pe o pajiște se văd o mulţime de capete zîmbitoare de copii. Un amoraș înaripat lasă să-i cadă în iarbă, din mîna stîngă, ceva ce rămîne deocamdată neclar. Explicaţia ar suna pe șleau: „Sămînţa miraculoasă a iubirii". Din aceste probleme însă, mulţi poeţi ai secolului al XVII-lea și-au extras metaforele „obscure", și nu s-au oprit aici. Ei au re- și trans-format chiar și pe atunci embleme existente în *concetti* lirice [1]. Într-un sonet al lui Tommaso Campanella găsim versurile: „Și dacă uneori mă trage-n jos imensa greutate, aripile mă smulg de pe asprul sol." Aripi? Ce aripi? Într-una din primele mari culegeri de embleme din Europa, *Emblemata* (1534) a lui Andreas Alciatus, găsim, ilustrînd textul *„Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur"*, o figură omenească cu o mînă legată cu lanţuri de o piatră grea, pe cînd cealaltă, înălţată, e prevăzută cu aripi. J.B. Bouhard aduce în a sa *Iconologia* (1759) o imagine cu totul asemănătoare, cu următorul text: „Sărăcia nu e propice talentului". Ce s-a întîmplat pe parcursul acestui lung drum? Istoricii literari necunoscători ai literaturii emblematice

[1] Alte dovezi oferă Mario Praz, *op. cit.*, pp. 269 urm.

s-au chinuit mult cu descifrarea „mîinii înaripate". Ea a rămas o enigmă pentru ei, a-logică pură, un *„misterioso equivoco"* de nedesluşit. La Alciatus, emblema mai e imaginea alegorică a intelectualului copleşit de nevoi, capabil însă oricînd să evadeze din cotidian cu ajutorul fanteziei. La Campanella, care s-a inspirat din această emblemă, aripile şi greutatea desprinse din context devin simbolul omului încarcerat, care îşi poate sfărîma întotdeauna lanţurile captivităţii lăuntric, prin elevaţia spirituală. Nu numai raportul *concetto*-emblemă se limpezeşte prin această opoziţie. Se clarifică mai ales enigmatizarea ulterioară a creaţiei poetice prin adoptarea unor *fragmente* de emblemă. Iar acest proces are o importanţă *centrală* pentru poezia modernă contemporană.

Sens şi scop? Iniţial s-a urmărit diferenţierea mesajului, stabilirea unor corespondenţe insolite, şi îndeosebi satisfacerea străvechii înclinaţii omeneşti de a propune şi a dezlega ghicitori. Ba mai mult: puterea exorcizantă chiar şi a simplei întrebări-ghicitoare şi „mîntuirea" individuală odată cu dezlegarea ei. Huizinga a dovedit convingător că întrecerea cosmogonică de ghicitori a făcut parte, iniţial, din cultul religios [1]. Friedrich Schlegel pledează cu patimă în favoarea „neinteligibilului" din enigmatic. „Într-adevăr", scrie el într-un eseu *Despre neinteligibilitate*, „v-aţi îngrozi dacă lumea întreagă ar deveni cîndva, aşa cum cereţi voi, întru totul inteligibilă" [2].

În epoca shakespeariană, emblematica e un amestec de magie mistică, joc de societate, didacticism literar şi reculegere religioasă. Iar azi? Simbolica şi heraldica au fost şi ele secularizate. Le găsim — în afara cărţilor pentru copii şi a versurilor absurde, de *nonsense* — mai ales în publicitate, în domeniul reclamei comerciale. În ce constă însă caracterul „oniric" (dintr-un anumit sector) al actualului nostru sistem de publicitate şi de apărare? Vrajă publicitară faţă de cumpărător, vrajă de apărare faţă de concurenţă. De unde efectul „magic" din punct de vedere formal? El se datorează cu precădere formei surprinzătoare, eliptice, provocînd *„stupore"*, respectiv prescurtării „miraculoase" *(meraviglia)*, şocante, contracţiei şi comprimării deformatoare. Din nou captivează „abstrusul", reunirea elementară a unor contrarii extreme. În cazul emblematicii vechi şi noi, *discordia concors* nu înseamnă însă $2 \times 2 = 5$, ci $2 \times 2 = 3$.

Prima descriere poetico-manieristă a hieroglificii antic-orientale — *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna — a fost tipărită în 1499 de Aldus Manutius. la Veneţia. Un roman oniric cu gravuri în lemn, o relatare a imagnilor de vis care i se arată îndrăgostitului Poliphilus. În vremea shakespeariană, opera trecea drept una dintre cele mai fascinante cărţi ale Europei. Se adaugă *Hieroglyphica* lui „Horus Apollo", o pretinsă traducere din egipteană datată între secolul al IV-lea şi al II-lea î.e.n. Interpretările hieroglifelor sînt, ce-i drept, eronate, dar manierismul a îndrăgit exemplele „emblematice" [1]. Aceste opere şi-au prelungit înrîurirea — subterană — pînă azi. Ele fac parte din cărţile de bază ale manierismului.

Cîteva exemple de pseudo-hieroglife „emblematice" din *Horapollo:* „albină = popor", „ochi = Dumnezeu", „ cocor zburînd = om iniţiat în tainele divine", „şarpe muşcîndu-şi coada = lumea" [2]. Atît de des citatul Marsilio Ficino, întemeietorul doctrinei despre *„idea"*, a studiat cu atenţie hieroglifica emblematică. În 1483, el a publicat o traducere prescurtată a operei lui Iamblichos despre misterele egiptene. Ficino socotea că *hieroglifele sînt cópii ale ideilor divine ale lucrurilor.*

[1] Cf. *Homo ludens, op. cit.*, pp. 240 urm.

[2] Cf. ediţia Hanser, *op. cit.*, pp. 348 urm. = *Über die Unverständlichkeit*, în Fr. Schlegel, *Kritische Schriften*, ed. Wolfdietrich Rasch, Hanser, München, ed. 2, 1964.

[1] Willibald Pirkheimer l-a tradus pe *Horapollo* în germană: Dürer a ilustrat cartea. Cf. Volkmann, *op. cit.* A se compara cu „portretul secret" al împăratului Maximilian, făcut de Dürer.

[2] Apud Volkmann, *op. cit.*

Descoperim un nou raport: doctrina despre „*idea*" nu a fost stimulată doar de neoplatonismul alexandrin. Ea capătă impulsuri hotărîtoare din întîlnirea proaspătă cu Antichitatea „asianică" enigmofilă. Pentru Blaise Pascal, unul dintre cele mai ingenioase spirite ale Franței — mai întîi inventator, apoi incomparabilul și pînă azi neîntrecutul interpret religios al misterelor din „inima" omului — *Vechiul Testament* este o „scriere cifrată" [1].

Scrierile și imaginile enigmistice au cucerit și fermecat Europa epocii shakespeariene! În jurul anului 1600, moda lui *Poliphilus* își atinge apogeul. În chip semnificativ, scrierea a apărut (în 1600) în Franța sub titlul *Les riches inventions*, caracterizată astfel îndeajuns ca tezaur de combinații emblematice obscure. La toate curțile intelectualizante ale Europei se practică un cult al emblemelor și devizelor, după cum azi lumea se entuziasmează în saloane sau localuri boeme de epigonii lor „transpunători". Bouhours apreciază în cartea sa *Ariste et Eugène* (1671) că deviza e atît de plină de farmec, pentru că merge la „capătul lucrurilor", pentru că preferă „neobișnuitul" și „hrănește spiritul cu ceea ce e esențial". În același an 1600, Béroalde de Verville adaugă traducerii sale din *Hypnerotomachia* o listă de simboluri, pe care o intitulează: *Recueil sténographique*. Stenografie? ... Amintim de „*concetto*"-ul nostru eliptic: $2 \times 2 = 3$. O adîncă zguduire sufletească ar putea, prin urmare, să fie astfel concentrată într-o emblemă eliptică de tip rebusist, încît să ne apară azi ca „suprareală". În *Pia Desideria Emblematis* a lui Hermann Hugo (Anvers, 1624) găsim ilustrația emblematică a unui „*concetto*" mistic al părinților bisericii. Un „suflet", îngenunchind pentru rugă, este iluminat în grădina înserată. Figura care încoronează fîntîna prinde viață. Ea își îndreaptă cu mîinile stropii scînteietori de „apă vie" spre cel ce se roagă, iar *aquarius*, imaginea zodiacală a Vărsătorului, ajută turnînd dintr-o stropitoare apă și mai prețioasă, cerească. În completare, textul lui Ieronim: „Cine dă capului meu apă și ochilor mei izvorul lacrimilor?"

[1] Cf. *Pensées*, ediție nouă îngrijită de Ch. M. des Granges, Paris, 1955, p. 253.

Hieroglifica — trebuie să reflectăm asupra acestui fapt — nu se rezumă la semnificarea unui lucru prin altul. El poate fi semnificat și printr-o abreviere violentă — și ne amintim cît de mult recomandă, printre alții, Gracián și Tesauro aceste abrevieri „misterioase". „*Hyerogliphice scribere*" a ajuns cu adevărat la modă însă numai odată cu apariția *Emblemelor* lui Alciatus, Ele au cunoscut 150 de ediții; pentru acea vreme — după 1531 — un succes fantastic. În jurul lui 1530, manierismul florentin și roman își serbau primele triumfuri în *artă*.

„OBELISCUS PAMPHILIUS"

Cu 120 de ani mai tîrziu, la sfîrșitul acestei etape manieriste, a apărut la Roma *Obeliscus Pamphilius* al lui Athanasius Kircher, o operă în toate privințele suprareal-abstrusă. În 1653 avea să urmeze deja pomenita operă în patru tomuri: *Oedipus Aegyptiacus*. Ea abundă de citate într-o sumedenie de limbi.

Țelul principal al lui Kircher e stabilirea unei afinități elective pe linia istoriei spiritului între Pitagora, Horus Apollo, misterele grecești și Cabala ebraică și arabă! Identificarea manierism = asianism ne este din nou confirmată. Romantism și manierism? Friedrich Schlegel a reluat hieroglifica manieristă a lui Kircher, după cum Leibniz a continuat „marea artă combinatorie" a aceluiași. În peisajele lui Philipp Otto Runge, Schlegel a deslușit „hieroglife", respectiv „trupul omenesc ca hieroglifă supremă" [1].

Dar ... iarăși tensiunea contrară! În secolul al XVII-lea, literatura emblematică mistică, orien-

[1] Cf. Volkmann, *op. cit.*, și W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, 1921.

tată după *concetti* manieriste, evoluează în paralel cu interpretările ontologice atît de plastice care ne-au rămas de la mistici ai vremii. Din nou trebuie citat drept martor capital Tesauro, cu reflecțiile lui după care cerul ar fi o imensă „placă de ceară" *(cerula)* pe care natura înscrie „ceea ce meditează", creind astfel alegorii și simboluri misterioase pentru tainele ei. Dumnezeu ar fi un „povestitor ingenios" care se arată oamenilor și îngerilor în cele mai variate acțiuni și mai cu seamă în simboluri bogate în imagini. Întregul univers apare ca o „placă de ceară", pe care sînt înscrise semne ale absolutului. Ele nu pot fi percepute și redate decît printr-un limbaj la fel de „absolut". Poezia, socotită contemplare mistică, înseamnă a citi în „placa de ceară" a realității. Scriitorul englez Francis Quarles (1592—1644) a publicat în 1635 un volum de *Emblems* și în 1638 *Hieroglyphics of the Life of Man* [1]. „Înainte de inventarea literelor", scrie el aici, „Dumnezeu s-a dezvăluit în hieroglife; căci ce altceva sînt, în fapt, cerul, pămîntul, oricine, dacă nu hieroglife și embleme ale gloriei sale?"

Ajungem la o nouă distincție: emblematica hieroglifică poate deveni un cod particular arbitrar sau o scriere cifrată mistică. Ca de atîtea ori pînă acum, ne aflăm în fața extremelor artei și literaturii manieriste. Un poet contemporan englez, William Epson (n. 1906), subliniază în mod expres raporturile existente între vechea și noua poezie „enigmatică". Dar el recunoaște că noua „poezie obscură" refuză să răspundă ghicitorilor [2].

ȘARLATANIE POETICĂ

Emblematica, hieroglifica și enigmistica, *mistificatoare în mod conștient,* sînt expresia unui șarlatanism literar foarte răspîndit tocmai în zilele

[1] Cf. Bush, *op. cit.*, pp. 88 urm.
[2] Cf. English Guanda, *op. cit.*, p. 518.

noastre. Și în mistificare, într-o adeseori foarte subtilă păcăleală, se pot manifesta talente. Dar n-am ști să le admirăm decît pentru jocul lor de-a v-ați ascunselea, executat cu îndemînarea artizanală, pentru unele găselnițe de limbă și pentru sîrguincioasa lor perseverență. Putem fi convinși — dacă nu vrem să socotim întreaga literatură universală de pînă azi o continuă eroare, datorată înapoierii pre-moderne — că *orice* formă de încifrare absolută, care nu se mai referă la simboluri cuprinzătoare și la o comunicare „particulară" *univocă* e curată șarlatanie poetică. A-i cădea în cursă înseamnă a da dovadă de absența simțului critic și de carența afectelor, a sensibilității. Șarlatania lirică a zilelor noastre este croită întru totul pe măsura subalternei „magii" mic-burgheze a vracilor noștri „pășuniști".

Un fapt, sperăm, a devenit limpede: rangul, valoarea, autenticitatea nu depind de „manierism" sau de „non-manierism". Numai opera de artă însăși, opera de artă convingătoare, remarcabilă, contează în mijlocul pîlpîitoarei pseudomagii a esoterismului nostru epigonic. Șarlatania literară nu va izbuti să învingă inertul front al obtuzității mic-burgheze. Dimpotrivă. Sociologii știu că acest tip de esoterism viciat de snobism nu este decît un alt mod de reacție împotriva „clasiciștilor" noștri pseudo-artiști, împotriva esteticii lor foarte asemănătoare, abstract-ideatice. Cînd un „pictor" „manierist" de azi nu utilizează pentru o „compoziție" decît bucăți dintr-o pînză de sac pîrlită, în timp ce un regizor „clasicist" al zilelor noastre pune în mîna lui Jupiter obligatoriile fulgere din staniol — care e în fond deosebirea, în ceea ce privește lipsa de imaginație și absența forței creatoare? Ambele manifestări aparțin amuzamentelor de clan ale stîlpilor și anti-stîlpilor societății [1].

[1] Cu privire la influențele *concetti*-urilor emblematice asupra creației poetice germane din secolul al XVII-lea, cf. Carl Viëtor, *Stil und Geist der deutschen Barockdichtung*, în *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XIV, 1926, pp. 158 urm. Despre „alegorism" (și arhitectură): Hans Sedlmayr,

„Simbolul propriu-zis", scrie Hegel în *Estetica* sa, „este enigmatic în sine, întrucît elementul exterior, prin care urmează a se indica o semnificație generală, mai diferă de semnificația pe care el trebuie s-o reprezinte, rămînînd astfel problematic în ce sens trebuie interpretată figura. *Enigma însă face parte din simbolismul conștient*" [1]. „În esență, arta enigmei aparține Orientului" [2]. Originea asianică a enigmaticii autentice, raportată la simbol și determinată mitic, e deci recunoscută limpede. Enigmele fără posibilitatea unei dezlegări, în care nu se mai ascunde nimic decît sentimentele încifrate, corespund în cel mai bun caz jocurilor de umbre cu forme enigmistice uitate, jocurilor în prea blajina grădină de umbre a istoriei, jocurilor de umbre în umbră.

„ARBITRARUL SERVIL"

Nimeni n-ar ști să exprime mai sugestiv ceea ce vrem să spunem decît Novalis: „Voinței libere i se opune toana, arbitrarul servil, superstiția, capriciul, inversiunea — în sfîrșit, arbitrarul determinat numai și numai de hazard: de aici rezultă mistificarea" [3]. Și Schopenhauer a condamnat cu asprime emblematicul (și alegoricul) forțat: „Cu desăvîrșire insuportabilă devine abaterea de la firesc, cînd e împinsă atît de departe încît reprezentarea unor pseudo-speculații, forțate, trase de

Allegorie und Architektur, în *Retorica e Barocco. Atti dell III° Congr. int. Stud. Um.*, Roma, 1955, pp. 196 urm. Acolo: „Forma artistică a alegoriei în accepția cea mai largă nu este o simplă curiozitate, ci exploatarea și dezvoltarea consecventă (a acestor analogii) cu ajutorul unei imaginații senzoriale *precise*". Cu privire la emblematica în suprarealismul actual: Juan-Eduardo Cirlot, *Lettre de Barcelone*, în revista *Le surréalisme, même*, nr. 1, Paris, 1956, pp. 61 urm.

[1] *Op. cit.*, p. 391.

[2] *Op. cit.*, p. 392.

[3] Cf. *op. cit.*, II, p. 293.

păr, sfîrșește în nerozie" [1]. Totuși, Schopenhauer *nu* era „clasicist", Se știe că-i plăcea Balthasar Gracián. Socotea „incomparabil" *Criticón*-ul. De ce? Pentru că servește „îmbrăcării" unor „adevăruri" [2]. Trebuie să ne obișnuim cu ideea că și „manierismul" se supune criteriului adevărului și autenticității. Marea artă rațională, marea literatură rațională a manierismului au cunoscut și recunoscut o legitate a artificialului.

Înainte de a trece la următorul capitol al cercetării noastre, dorim să înnodăm recapitulativ principalele coordonate ale acestuia de față — amintindu-i totodată cititorului de culegerea de exemple concettiste din *Adendă*. Așadar: pararetorica și metaforismul (mai ales în sensul metaforei de opoziție alogice) duc la concettism. Pornind din Italia, acesta se răspîndește în întreaga Europă. Există în secolul al XVII-lea o frapantă asemănare a esteticii concettiste din tratatele manieriste consacrate artei și, respectiv, literaturii. Asemănare ce demonstrează epocala profunzime și amploare a acestor fenomene ale spiritului și explică înrîurirea lor continuă pînă azi. Înrudirea dintre *concetto* și emblemă, în sensul că un *concetto* poate deveni emblemă și viceversa, am indicat-o prin cîteva conturări lapidare.

Pentru cercetarea noastră asupra elementelor fundamentale ale manierismului, sub raportul problematicii omului „modern" din fiecare moment istoric respectiv, adică a omului conștient antitradiționalist, disimularea unor relații nemijlocite, „naturale", este — în ceea ce privește concettismul și emblematica — o caracteristică determinantă. Dacă (în sensul filozofiei artei a lui Weischedel) „în ansamblul ființîndului se amestecă întotdeauna disimulatul în nedisimulat", rezultă (și din studierea concettismului și a emble-

[1] Cf. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed. Brockhaus, Leipzig, 1938, vol. I, p. 281. Totodată un avertisment pentru noii protagoniști ai „invențiilor de interpretare", făcute nu doar de dragul amuzamentului artiștilor.

[2] Cf. *op. cit.*, p. 284.

maticii) o diferențiere esențială analogă între clasicism și manierism. Existența se luminează, pentru concepția existențială „clasică", în ceea ce este evident, firesc, se disimulează în schimb în aplicarea ne-firescului. În manierism, lucrurile stau tocmai invers. Existența se luminează, pentru concepția existențială manieristă, în ceea ce nu este nemijlocit vizibil, în anti-natural, deoarece se crede că existența s-ar *disimula* în ceea ce este numai-natural. Desigur, clasicismul, respectiv aticismul, nu înseamnă numai „luminare", așa cum manierismul, respectiv asianismul, nu înseamnă numai „disimulare". Ambele ipostaze „luminează" și „disimulează" simultan, fiecare în felul ei.

Dar gestul expresiv manierist nu se epuizează în arta lirică a rațiunii. El se desfășoară într-un imperiu al fanteziei cu fețe multiple. Fantezia „pură" devine tema ei — în muzică: de asemenea omul, ca personaj de ficțiune — pe scenă, în roman. Iată încotro ne duc pașii de acum înainte.

Partea a patra
OMUL CA FICȚIUNE ARTISTICĂ

18. MUZICISMUL

MUZICA: „INVENTATOARE DIN EA ÎNSĂȘI"

Cine caută în primul rînd libertatea, va dori curînd libertatea extremă, dar treptat, pe măsură ce i se dezlănțuie fantezia libertății, va năzui spre vraja unor ordini severe, ba chiar supraumane, inumane. Amestecul de exagerare pătimașă și reducție glacială este o lege fundamentală a muzicii manieriste. Întîlnirea cu muzica manieristă însă, spre care pornim acum, ne duce cu o treaptă mai departe, depășind corelațiile geometriei verbale expresive, pe care am definit-o ca o caracteristică a liricii manieriste. În arta rațională a poeziei din toate timpurile ne întîmpină un intermundiu artificial. Între natură și spirit, omul, străbătînd această alchimie de cuvinte, nu mai evoluează adeseori decît ca o umbră; cînd și cînd dispare cu totul în singularele configurări de cuvinte nu o dată mistice. Horele cuvintelor scînteiază atunci asemenea constelațiilor într-un cosmos fără om. În muzică, libertatea fanteziei poate să pară mai deplină, dar ea se adresează senzorialității auzului, și astfel e silită să evite — măcar în situații socialmente încă omogene — primejdia abstracțiunilor pur sonore. Cîtă vreme oamenii mai sînt nevoiți să-și adapteze compozițiile sonore propriei subiectivități, oricît ar fi ea de problematică, și cîtă vreme combinările de sunete mai au a oglindi omenescul,

și anume în așa fel încît să mai poată fi recunoscut — muzica mai păstrează un sens elementar, antropogen.

Printr-o expunere aasupra muzicii „manieriste" ne apropiem de miezul labirintului, de creatorul său, inventatorul primordial, acel *„ingénieur damné"* care a fost Dedal — de un om așadar, fie el și mitic. Această incursiune, în mod egal istorică și fenomenologică, în „muzicismul" universului manierist face tranziția — după cum am sugerat mai sus — spre omul ca personaj de ficțiune pe scena manieristă și în romanul manierist.

Și labirintica își are, după cum am arătat, metoda ei. O speologie fără sistem ar suprasolicita inutil vizitatorul, oricum întotdeauna ostenit, al subteranelor noastre lumi „magice". Iată deschizîndu-ni-se un nou drum larg. Peisajele subterane ce ni se dezvăluie de-acum încolo urmează să ne devină tot mai familiare, deși mai avem să ne așteptăm la surprize.

Muzica îl învață pe poet să descînte și să încînte. Ceea ce mai ține încă de crezul estetic al lui Marino. De la muzică, arată el în *Adone*, „învățăm accentul și cuvîntul și destinderea fabulației". „Fără ea, *concetto*-ul rămîne gol de conținut, vitregit de grație și sărac în sentiment" [1]. Muzica este cea mai înaltă dintre arte, o „inventatoare din ea însăși" [2]. Este sora geamănă a poeziei. Poezia dobîndește datorită ei „rigoare și măsură". Poemele izbutite sînt versuri cu magie muzicală. Muzica are „un sens încîntător și magic" [3] — și, fără îndoială, cele mai bune versuri ale lui Marino sînt cele care, independent de conținut, tind să fie, prin eufonie, mai degrabă „muzică" decît „poezie". Lui Richard Crashaw, *„metaphysical"*-ul manierist al Angliei, întregul univers îi pare o muzică *(„All things that are ... are musical")* Înțelesul spusei ar fi: tot ce sună — muzica și limba — este expresiv, redă afecte, oglindește

[1] *Op. cit.*, VII, 1, și 68.
[2] *Ibidem*, VII, 69.
[3] *Ibidem*, VII, 66, 75 și X, 1—2.

acustic — nu numai în melodie și armonie, dar și ca pur fenomen sonor — *atmosfere, visuri, pasiuni, durerea și bucuria oamenilor*, și tocmai aceasta se „descoperea" atunci: expresivitatea sunetului. Așadar, *„all things are musical"* nu vizează, aici, armonia sonoră a sferelor în sens pitagoreic.

Ideea poeziei sonore din spiritul muzicii este legată de revoluția produsă în muzica secolului al XVI-lea, pornind, ca și cea din domeniul artei, din Florența. Înfrățirea cuvîntului cu sunetul (în sensul lui Marino) avea să inspire așa-numitul *„musicisme"* liric, care — de la Baudelaire, trecînd prin Rimbaud și Mallarmé, pînă la Joyce — a dat naștere poeziei „abstracte", „evocative", acelei poezii așadar ce tinde, indiferent de mesaj și conținut, să trezească în cititor stări de conștiință particulare, prin pura sonoritate a limbajului [1].

„La musique souvent me prend comme une mer!" E mirajul sub care trăim în poemul lui Baudelaire *La musique*, dar ea — muzica — este apoi și „calmă întindere" *(calme plat)* și „imensă oglindă a deznădejdii" *(grand miroir de mon dèsespoir)* [2]. Ca și Crashaw, Rimbaud aude pretutindeni muzică. Verlaine cere: *„de la musique avant toute chose"*, iar Mallarmé afirmă laconic: „Fac muzică" [3]. La fel de categoric, unul dintre cei mai pertinenți interpreți ai liricii germane recente, Hans Egon Holthusen, constată: „Orice poezie năzuiește spre un joc liber, gratuit, un joc de figuri nemailegat de subiect al limbajului, și este expresia lirică a tuturor formelor de artă poetice, dar se învecinează cel mai strîns cu ființarea ca formă pură a muzicii" [4]. James Joyce a „compus" lingvistic, folosind toate mijloacele muzicale imaginabile. În capitolul al XI-lea din *Ulysses* se reproduce, în peștera sirenelor, o fugă *per canonem*

[1] Cf. Jean Royère, *Le musicisme*, Paris, 1929.
[2] Cf. *Les fleurs du mal, Spleen et idéal*, LXXI.
[3] Cf. Kurt Wais, *op. cit.*, p. 356.
[4] Cf. *Ja und Nein*, München, 1955.

cu sonorități verbale. Ea cuprinde „triluri, *staccati, glissandi, martellati, portamenti, pizzicati*“ [1].

Să reținem formularea lui Holthusen: poezia ca joc de figuri, nemailegat de subiect, al muzicii pure. Prin analogie, revoluția manierismului muzical s-ar putea califica drept un joc de figuri, nemailegat de subiect, al poeziei pure. Ea se manifestă cel mai intens în arta madrigalului, formă muzicală manieristă a epocii, supusă unei obsesii de exprimare autentic „iregulare“.

MADRIGALISTICA

Madrigalul poetic și cel muzical sînt *concettiste*. Să ne oprim deocamdată la forma lui poetică. Primele poezii-madrigale apar în Italia în jurul anului 1500 [2]. Ele se compun din două sau trei terține cu versuri endecasilabice. Ordinea rimelor e variabilă. Forma extensibilă devine tot mai liberă. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, poezia madrigalescă face parte din moda erei concettiste — ca și *concetto*-ul liric, ca și muzica madrigalescă manieristă a vremii, care încearcă acum să îmbine toate elementele imaginației omenești: de la sublim pînă la grotesc, de la arabescul fantastic pînă la viziunea onirică suprareală, de la imitarea scamatorească a vocilor de animale și oameni pînă la *incantatio* mistică — și toate acestea se regăsesc în opere de Ravel și Stravinsky [3], printre alții. Arta madrigalului liric și a celui muzical este concettistă; așadar în primul rînd o artă combinatorie de virtuozitate, o „artă rațională“ de bravură. Madrigalul muzical

[1] Cf. Jean Paris, *James Joyce par lui-même, op. cit.*, p. 124.

[2] Originea cuvîntului e neclară. Vossler pune sub semnul întrebării derivarea sa de la *„mandriale“* respectiv *„mandria“* (turmă). Poate e vorba de o schimonosire a lui *„materiale“*, adică materia figurațiilor muzicale! Cf. Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, Stuttgart, 1951, pp. 207 urm.

[3] Cf. Maurice Ravel, *Histoires Naturelles* (1906) și Igor Stravinsky, *Le chant du rossignol* (1914).

și cel liric aparțin artei manieriste a voit-iregularului — adică a labirinticului. Lucru remarcat încă din secolul al XVI-lea. Vossler face în această privință o observație demnă de reținut: „Madrigalul poate fi caracterizat de-a dreptul ca trecerea întrupată *(leibhaftig)* de la forma poetică strofică la cea cu desăvîrșire liberă“ [1]. Fie-ne iertat jocul de cuvinte: arta muzicală a madrigalului este — în ceea ce privește răsfățatul ei joc ornamental și fantazarea ei demonică — într-adevăr o artă „întrupată“, o artă a împielițatului [2].

Această artă a „jocului de figuri“ lirico-muzical coincide cu manierismul florentin timpuriu în pictură, cu trecerea de la retorica clasică la pararetorica manieristă în creația poetică a lui Tasso. Unul dintre cei mai îndrăzneți compozitori de madrigaluri, Don Carlo Gesualdo, principe de Venosa (1560—1614), este prieten cu Tasso. Robert Haas laudă „magia lui sonoră, de o uluitoare fascinație, forța afectivă și plasticitatea operelor sale genial-bizare“ [3]. În opera lui Luca Marenzio (1560—1599) — născut cu trei ani după moartea lui Pontormo — aflăm un alt punct culminant al manierismului madrigalesc. Precum Góngora în poezie, și Marenzio este numit „dulcea lebădă“ a muzicii. Structura madrigalului se sfărîmă la el în fragmente, recompunîndu-se apoi prin noi figurații sonore lipsite de un centru vizibil, evident într-o aeriană și evanescentă oglindire a efectelor. Acordurile îndrăznețe și modulațiile extravagante sună uimitor de „modern“. Noua cromatică picturală a lui Pontormo seamănă cu cromatica muzicală a lui Marenzio. Amîndurora li se pot descoperi similitudini și ca tipologie „saturniană“. Dacă Pontormo a fost unul dintre

[1] *Op. cit.*, p. 210.

[2] Joc de cuvinte intraductibil: *leibhaftig* = „în carne și oase, întrupat“; *der Leibhaftige* = „diavolul, împielițatul“. Hocke, dar și citatul Vossler alternează, în favoarea demonstrației, primul și al doilea sens. Rezultă, cu adevărat sugestiv în textul german, iscusința, fervoarea diabolică a artei madrigalești *(n.tr.)*.

[3] Robert Haas, *Musik des Barocks*, în *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, 1928.

primii „*peintres maudits*", Marenzio a fost unul dintre primii „*musiciens maudits*".

Cultul esoteric al madrigalului a luat așadar naștere în Italia lui Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino și Beccafumi, el înflorind curînd într-o „*musica reservata*" de înaltă artificialitate. Spunînd că muzica și poezia ar fi surori gemene, Marino se gîndește la muzica madrigalescă și la poezia concettistă, la compoziții și poeme manieriste, iar acest raport se repetă și în secolul al XX-lea, de la Stravinsky pînă la epigonii săi. Și în vremea lui Marino, „*stylus antiquus*" se opune lui „*stylus modernus*" [1], „*musica antica*" și „*musica moderna*" se combat [2]. Cu ale sale „*capricci stravaganti*" și „*consonanze stravaganti*", „*stile concitato*" (stilul incitant) cucerește inimile tinerei generații. Prin salturi melodice disonante, cromatică temerară, disonanțe îndrăznețe, instrumentări arbitrare, ritmică sincopată, trepte tonale diminuate, întorsături armonice (transversale) căutate, el suscită atenția la toate curțile princiare europene.

„MUSICA POETICA"

Unul dintre compozitorii membri ai așa-numitei *Accademia camerata* (cercul din jurul lui Giovanni de'Bardi de la Florența), anume Giulio Caccini, compune „*nuove musiche*" (1601). Arhe-marinistul Chiabrera îi scrie textele lirice. Caccini explică în prefața la aceste compoziții că ar fi „*urmărit doar să imite* concetti-*urile din limbă*". Această „*buona maniera*" „slujește în primul rînd spiritul *concetto*-ului" [3]. Muzica imită limba — și vice-

[1] Din *Tractatus compositionis* de Christoph Bernhard, cf. Haas, *op. cit.*

[2] Vicenzo Galilei a scris în 1581 un tratat *Dialogo della musica antica e moderna;* cf. și A. Einstein, *Augenmusik im Madrigal,* în *Zeitschrift für Internationale Musikgeschichte,* XIV, 1912—1913, și Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts,* 1902.

[3] Belloni, *op. cit.*, p. 407.

versa. Din nou principiul tipic al reversibilității! Contemporanii relatează că toate acestea provocau, firește, mare „*stupore*" [1] — și tot din școala lui Bardi pornesc, cu puțin mai tîrziu doar, primele mașini teatrale cît se poate de suprareale; instrumente, și ele, de produs *meraviglia*. *Adone* al lui Marino a făcut furori. Fragmente din acest poem au oferit subiectele a numeroase melodrame.

Și un anumit tip al basului general, „*basso seguente*", experimentat pentru prima oară de Lodovico Grossi da Viadana la Roma, în jurul anului 1596, ține de „*novo modo*" al stilului revoluționar. Vocea și basul instrumental alcătuiesc aici consonanțe perpetue și „disonanțe de tipul motetului regular" [2]. Și în acest chip se dobîndește o psihologizare a muzicii și o intensificare a conținuturilor afectiv-poetice. Rezultatul e o „musica poetica" [3] reversibilă — dar am putea spune de asemeni: o „*poesia musicale*" reversibilă. După cum catahreza constituie pentru „muzicism" formula retorică auxiliară, figura hipotipozei (reprezentarea plastică a unor conținuturi verbale) este formula auxiliară a „muzicii poetice". Se scrie așadar poezie (sau se pictează) cu sunete, după cum se compune muzică folosind cuvinte.

Și aici este vorba de transpuneri spațial-temporale, de un perspectivism iluzionist. Dar — subliniem din nou — folosirea figurilor ca *effetti* de orice fel are în manierism un caracter pararetoric, în sensul simplului „*delectare*", fie și cu mijloace grotești, fantastice. Sistemul de figuri al barocului devine — după cum urmează să constatăm — retoric și în muzică, în accepția augustean-clasicistă, adică în sensul unei retorici bazată

[1] *Ibidem*, p. 407.

[2] Cf. Hans Egon Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche,* în *Aus der Welt des Barock,* Stuttgart, 1957, pp. 168 urm.

[3] Așa se intitula un manual de compoziție al cantorului din Rostock Joachim Burmeister (1602); cf. Eggebrecht, *op. cit.*, p. 181.

pe *„persuadere"*, conștientă de forța ei. Muzica manieristă „depășește tot ce e sunet, reprezentînd prin urmare ceva insesizabil acustic" [1]. Se cîntă, potrivit esteticii de *idea* subiectiviste a lui Ficino și a teoriei despre geniu a lui Bruno, *„senza misura"*, *„à discretion"*, *„à libre volonté"* ! Din cîntarea solistă se dezvoltă aria în forma ei timpurie. Ea devine „oglinda mecanismului afectelor" [2]. Monteverdi deosebea două tipuri de muzică nouă, o *„prima"* și o *„seconda prattica"*. Putem caracteriza prima *„prattica"* drept manieristă, a doua drept „barocă". „Oglindă a afectelor" — iarăși ne apare în fața ochilor autoportretul lui Parmigianino în oglinda convexă, și înțelegem tot mai bine de ce a stîrnit tabloul atîta vîlvă în vremea sa. Omul descoperise un nou univers: pe sine însuși ca *„deus in terris"* ; pe sine însuși, dar în situații existențiale limită; pe sine însuși, așadar... în magica oglindă cosmică a lui Saturn, a individualistului primordial. [3]

„STILUS PHANTASTICUS"

După cum Zuccari, referindu-se la arta plastică manieristă a epocii, vorbește despre un *„disegno fantastico"*, Athanasius Kircher desemnează, în muzica generației sale, un *„stilus phantasticus"* drept gen independent printre cele „nouă forme stilistice" ale compoziției, existente după părerea lui, potrivit schemei de nouă a lui Raymundus Lullus. *„Stilus phantasticus"* este cea de a patra *„maniera"*. A cincea se numește *„stilus madrigalescus"* [4]. Părintele Marin Mersenne, pe care-l cunoaștem din lumea artificiilor anamorfotice, a lăudat în chip semnificativ, în a sa *Harmonie universelle* (1636—37), arta disonanțelor muzicale; armonia sa universală era o armonie a iregularului.[1]

Spunînd odată că poezia și muzica „își vin în întîmpinare", Marino avea dreptate atît pentru acea epocă manieristă, cît și pentru timpurile noastre. Există în epoca shakespeariană o obscurizare emblematică a muzicii, sofisme sonore concettiste și „simboluri tonale" metaforice [2]. Figurile retorice sînt transferate în muzică. Putem repeta: în sens para-retoric și para-logic. La rîndul ei, poezia utilizează nelimitata artă imaginativă a „coloraturilor" alogice. Năzuința manieristă spre absurd (*„absurdus"* = fără noimă, lipsit de sens; în contrast cu *„surdus"* = fără sunet, liniștit, tăcut) își găsește o împlinire în uniunea intelectuală dintre *„stilus madrigalescus"* și *„concettism"*. Rodul este un copil-*„stupore"*, o făptură „uluitoare".

În muzica manieristă nu lipsesc nici criptogramele și anagramele, jocuri realizate *cu* și *prin* muzică. *Primo :* Josquin des Prez (1450—1521), de pildă, a scris pentru ducele Ercole I al Ferrarei o messă avînd partitura pentru tenor *Hercules dux Ferrariae*, egală cu *re ut re ut re fa mi re*. Aici, o deviză este așadar reprezentată prin vocalele sale, în mod cripto-acustic, cu ajutorul silabelor de solmizare [3]. Găsim și jocuri muzicale cu litere, astfel bunăoară într-o creație a lui Giacomo Carissimi (1604—1674), unde el „buchisește", în serii de metafore sonore, cuvintele *„Venerabilis barba*

[1] Cf. Wilibald Gurlitt, *Vom Klangbild der Barock-Musik*, în *Die Kunstformen des Barock-Zeitalters*, *op. cit.*, pp. 227 urm.

[2] Gurlitt, *op. cit.*, p. 235.

[3] Cf. LL, pp. 74 urm.

[4] Cf. *Musurgia Universalis*, 1650, și LL.

[1] Cf. LL pp. 215 urm. și — exhaustiv mai ales în privința anamorfozei — Jurgis Baltrusaitis, cf. LL, pp. 217, 219—223.

[2] Cu privire la simbolistica sunetelor, cf. Manfred Bukafzer, despre „Alegoria în muzica barocă", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, London, 1939—1940.

[3] Cf. Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, în *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, 1931, pp. 234 urm. Messa a fost cîntată din nou în cadrul Festivalului internațional de muzică modernă de la Veneția (1958). K.-H. Ruppel a scris atunci: „Cît de aproape este această artă de *ultima maniera* a lui Stravinsky". Cf. *Süddeutsche Zeitung*, 1958, nr. 238.

Capucinorum" [1]. Manierisme formale literare se îmbină cu cele muzicale! Se cultivă și jocurile blasfemice — atunci ca și acum. Astfel, același Carissimi a scris un *Requiem jocosum*. Basul urmează în lungi valori sonore textul bisericesc latin, pe cînd „două soprane conduse în canon exprimă, în versuri franțuzești și în ton popular, spaima unei neveste față de întoarcerea acasă a soțului" [2]. Adriano Banchieri (1565—1634) a scris un *Contrapunto bestiale alla mente*.

Ne aflăm oare în fața unor manifestări „baroce"? Biserica a interzis, în timpul Conciliului de la Trento, muzica de acest tip! Desigur, e vorba de manierism, și regăsim asemenea „trucuri" în muzica „modernistă" de azi, cu desăvîrșire nebarocă, bunăoară cînd un compozitor contemporan pune să țîțîie deodată în orchestră, în mijlocul unui andante pseudo-abstract *à la „Sole mio"*, un ceas deșteptător. *Stupore!* O artă care obligă la „înălțarea sprîncenelor", *à la Arcimboldi* și *à la Bracelli*, o muzică a efectului de șoc intelectualicește calculat, o muzică para-acustică! Îi corespund o poezie para-retorică, o plastică para-statică, o pictură para-cromatică. Ciclul artelor și artificiilor manieriste se va încheia în curînd [3]. Istoricește judecînd, este vorba așadar despre cu totul altceva decît despre revelațiile unei „noi ontologii" [4]. Jocuri deci, dar nicidecum întru totul condamnabile, cum le anatemizează acreala mic-burgheză, invocînd principii „aticiste" greșit înțelese. „Arta" de acest fel nu numai că are o valoare documentară excepțională din punct de vedere sociologic, fie că se îndreaptă împotriva închistărilor absolutismului baroc, fie împotriva intoleranțelor rigide ale burgheziei în declin. Ea este totodată o mărturie mai profundă, dovedind laicizarea unor străvechi manierisme formale care — și în muzică — erau cîndva legate

[1] Cf. Haas, *op. cit.*, pp. 130 urm.
[2] *Ibidem*, p. 131.
[3] Cf. LL, pp. 182, 188, 264, 268.
[4] *Nomina sunt odiosa*.

de mit. Jocul, azi de multe ori numai grotesc-fermecător, cu manierismele formale, slujea odinioară proslăvirii misterului, așa de pildă în vechile cîntări de *aleluia*, unde cucernicul joc cu arabescuri sonore *pe* și *cu* o vocală vădește sentimentul unui cu totul alt tip de *„stupore"*: avea sensul unei mereu „uimite" proslăviri a lui Dumnezeu, reunirea tuturor contrariilor, neliniștitorul „cristal primordial".

„TROBAR CLUS"

Dorind să delimităm conexiunile istorice ale muzicii manieriste din intervalul dintre prima manifestare a lui Pontormo (aprox. 1520) și moartea lui Bernini (1680), să delimităm adică manierismul de Renaștere și de „Baroc", trebuie să întreprindem o mai adîncă incursiune în istoria culturii muzicale europene. Delimitarea manierismului de Renașterea aticistă se dovedește, am văzut, ușoară. Deosebirea lui de Baroc e mai complicată, dacă n-ar fi decît pentru că „Barocul" apare în Europa diferențiat ca periodizare și ca fenomen național (de ex. „barocul timpuriu", 1598—1680, al lui Bernini, și „barocul de apogeu", 1660—1774, al lui Andreas Schlüter). Folosirea conceptului de manierism în literatură și în muzică facilitează această diferențiere. Istoria muzicii manieriste relevă cu deosebită limpezime fizionomia proprie a epocii atît de fascinant originale dintre Renaștere și Baroc. Vom extrage din literatura de specialitate doar cîteva scurte indicații relevînd filiații istorice semnificative.

Muzicologia contemporană a dovedit originea orientală a complicatei melismatici din muzica europeană, în special din cea bisericească. Din punctul de vedere al istoriei spiritului se cere subliniat iarăși un fapt elementar: creștinismul s-a răspîndit în Europa pornind din Orientul Apropiat, trecînd prin Creta și prin Italia de Sud —

cîndva parte din Grecia Mare. „Asianismul" ca parte componentă a creștinismului a dus încă din cîntul liturgic gregorian la un gest complicat, expresiv, antinaturalist al jocului formal dinăuntrul frazei muzicale. Astfel, o vocală putea motiva sugestive invocații sonore, ale căror corespondențe le găsim pe plan optic în pictura manieristă a inițialelor, la Neudörffer și la școala sa [1]. După cum în muzică fiecare vocală poate fi caracterizată prin arabescuri nesfîrșite, tot astfel se poate proceda cu fiecare literă în caligrafie. „Muzica" și „scrierea" s-au dezvoltat însă ulterior, pornind de la aceste tradiții „asianice", oarecum independent [2]. Curînd fundalul mitic al gestului „evocativ", „ornamentat" nu se mai lăsa decît vag bănuit, pentru a se scufunda, în cele din urmă, în abisuri istorice neidentificabile. S-a produs o primă „catastrofă" — dacă plecăm de la o interpretare mitozofică strict *rațională* a lumii: muzica religioasă și cea profană s-au amestecat, scena a fost mecanizată, masca — individualizată.

Aceasta s-a întîmplat, într-un sens manierist, mai întîi în Provența, în arta esoterică de la, sfîrșitul Evului Mediu a *„trouvère"*-ilor (găsitor, inventatori), arta lui *„trobar clus"*, a invenției obscure, a „cîntării închise", aparținînd acelei tagme exclusiviste, aristocratice, de poeți și muzicieni, care își poate revendica prioritatea europeană asupra mariajului de convenință dintre poezie și muzică.

În acest colț al Europei s-a petrecut — analog fenomenului care a avut loc în Spania în perioada expansiunilor arabe — una dintre cele mai grandioase „contaminări" ale Occidentului: o nouă asimilare — muzical-lirică — a asianismului. Au fost dărîmate vechi opreliști muzicale, preluate toate sugestiile, amestecate și permutate formele cele mai diverse, fără a ține seama de reguli

[1] Cf. Partea I-a (vol. ns.).

[2] Majoritatea instrumentelor muzicale folosite în Europa pînă în vremea lui Bach provin din Asia.

(liturgice) [1]. Asianismul în Provența! [2] Din punct de vedere geografic, nimic surprinzător. Primii „asianiști" și sofiști antici erau sicilieni, și de pe Monte Erice din Sicilia, ale cărui fortificații le-a construit cîndva Dedal, se zărește în zilele luminoase Africa. Franța de Sud a întreținut încă din Evul Mediu timpuriu vii relații comerciale cu lumea africană și asiatică. Să nu uităm că Quintilian denumește stilul asianic și „stil african", ceea ce iarăși nu e de mirare: punctul intersecție elenist al Asiei, Africii și Europei era Alexandria. Așadar, și poezia și muzica „obscure", „căutate", ale *trobadorilor* provensali au caracter alexandrin: exclusivism și prețiozitate, spirit fantastic și răceală logică, obscuritate și extremă luciditate, un amestec nu numai al genurilor, dar și, înainte de toate, al poeziei și muzicii! Stilul „obscur" muzical-liric al trobadorilor are multiple nume: *trobar clus, serrat, cobert, escur, sotil* [3]. Deci o căutare tăinuită și o... găsire prescurtată, disimulatoare, subtilă.

CRIPTO-ACUSTICA

„Trobar clus" trebuie deci să însemne: a găsi obscurul prin... căutare. În „muzicismul" *trobadorilor*, muzica și poezia devin o „artă a ideii" [4]. Cine căuta meticulos și găsea lucruri complicate devenea *„don doctor de trobar"*, era așadar distins cu un titlu de onoare academic penty o labirintică cripto-acustică! O cinstire oficială răsplătind iregularul! Cel mai hermetic dintre trubaduri, Marcabru, spune că se cere descifrată cîntarea (respectiv, poezia). El laudă pe cel care *„mon chant devina"* [5]. Ascultătorul sau cititorul are

[1] Cf. Karl Vossler, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stils*, München, 1913.

[2] Despre tradițiile cabalisticii iudaice în Provența, cf. Scholem, *op. cit.*, pp. 36, 81, 265, 439.

[3] Cf. Vossler, *op. cit.*

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

deci de rezolvat o problemă. „Trăirea" este un lucru aparte. Ce contează este: *„eslarzir paraul oscura"*, a lămuri un cuvînt obscur.

Se află oare aci *un* sens, sau cumva chiar *sensul* poeziei manieriste în raportul ei cu „muzica evocativă"? Putem trăi (evocativ) sonoritatea versurilor, dar în cadrul lui *„trobar clus"* ne aflăm mereu, de la Calimah pînă la James Joyce, în fața acestei probleme, dificilă chiar și pentru inițiați — dacă nu sîntem cumva doar niște snobi sau interpreți pseudo-existențialiști ai artei: *„eslarzir paraul oscura"*, a lumina obscurul. Tocmai aceasta urmărește orice „artă a rațiunii": să zguduie prin șoc *(stupore)* și să incite la descifrare. Astfel, manierismul solicită simultan două instincte primare ale omului: dorul de aventură în sens extrem-senzaționalist, deoarece lumea nu poate fi cunoscută decît în punctul culminant al crizei — și dorința de dezlegare a enigmei, întreaga existență a omului în lume fiind resimțită în mod cu totul elementar, ca enigmă pură. În acest sens, a reproșa unor manieriști cripto-grafici, cripto-optici sau cripto-acustici de seamă că n-ar avea *„approach"*, că n-ar avea *„elocutio"* în accepția aticistă, dă dovadă de mărginire. Elocvența *lor* e de cu totul altă natură, ei adresîndu-se de asemenea, în felul lor, unor „instincte primare": ei vor să provoace o uluire primară, vor să stimuleze descifrarea misterului primordial al existenței umane. Dar se mai și poate întîmpla să ispitească la o rătăcire în *stupore* și la o încifrare iremediabilă. E de înțeles așadar că un dadaist care s-a întors la religia tradițională — ne gîndim la Hugo Ball — pomenea despre o „lucrare a diavolului". Artă a Satanei? Oare *Infernul* lui Dante, măcar prin rătăcirea și pierderea fără de iertare în păcat, nu este și el un labirint? Oare nu se nasc din lacrimile „bătrînului din Creta", (insula labirintului) cele patru rîuri ale Infernului? Oare Infernul lui Dante nu este și un simbol pentru orice tip de iregularitate morală? Iar Paradisul — nu este el oare contra-imaginea „aticistă", viziunea unor

cercuri armonios concentrice și a ordinii ontologice, reflectîndu-se în imaginea sufletelor izbăvite?

Să-l urmărim pe Vossler, pentru a defini muzicismul într-un sens concret: „Schematismul muzical (al *trobadorilor*)", citim la el, „produce gîndirea în concepte". Astfel, concettismul liric-muzicist este caracterizat la fel de valabil precum *„Witz"*-ul de către Schlegel, și nu ne mirăm că Vossler, nițel cam prea „raționalist", ca și Croce, exclamă supărat, în felul caracteristic generației sale: „Jocuri înghețate ale *Witz*-ului și gîndului!" Desigur, e vorba de aceeași de-mență, mai cu seamă în „arta rațiunii" provensală tîrzie. Leporismul (luat chiar în sensul unui Brisset sau Joyce) este anticipat de Marcabru prin astfel de versuri „grotești", care — să nu uităm — erau rostite și cu acompaniament muzical: *Las baraitriz baratan / Frienz del barat corbaran / Que fan Pretz e Joven delir, / Baratan ab los baratiers / Fundens; qu'estiers lor deziriers / Nom podon cezar de frezir.* (Cu înșelătoare înșeală ei / Îmbrățișînd searbede-înșelătoare, / Ce nimicesc onoarea și bucuria / În înșelare cu înșelătorii / Împerechindu-se; altfel nu știu / Să-și ostoiască freamătul ardorii." [1]

„O babilonie de noțiuni și imagini", după aprecierea lui Vossler. Dar el e nevoit să constate — pe marginea unei asemenea lirici eufonice — că trubadurii erau totuși „inventatori de idei poetice, probabil și de idei muzicale" [2]. O formă de cîntec se numește chiar *„descort"*. În cadrul ei se urmărește: *„desacordar los motz e'l sos e'l lenguatges"* („a dezacorda cuvintele, sunetele și limbile"). Muzica și poezia formează și ele o *discordia concors*. E firească deci autocaracterizarea trubadurului Arnaut: „Eu sînt Arnaut care înhață aerul, fugărește iepurele cu ajutorul boului și înoată împotriva curentului" [3]. Cum definește Royère muzicismul? Ca joc sonor de aliterații

[1] *Ibidem.*
[2] *Die Dichtungsformen der Romanen, op. cit.*, p. 97.
[3] *Ibidem*, p. 118.

și consonanțe, de rime și asonanțe, în primul rînd ca tehnică a repetiției și a catahrezei — adică a folosirii unui cuvînt în sens impropriu —, a metaforei de opoziție, a amestecului imaginilor, a împerecherii unor elemente disparate — și în raport cu efecte sonore corespunzător de spectaculoase [1]. Printr-o catahreză se definește pe sine însuși acelArnaut, — unul dintre cei mai insoliți trubaduri alogicici — ca pe cineva care „fugărește iepurele cu ajutorul boului".

19. DE LA GESUALDO DA VENOSA LA STRAVINSKY

„RICERCARE"

O nouă trecere spre manierism în muzica dintre 1520 și 1650 o constituie, în ciuda conservatorismului ei accentuat, cultura muzicală de la curtea Burgundiei, măcar prin utilizarea intervalelor disonante. De pildă, în Burgundia — în opoziție față de concepția antică — terța nu mai era socotită disonanță. Muzica devenea prețioasă, algebrizîndu-se totodată. Neîndoielnic, stilul prețios burgund, prezent și în arta și în „manierele" curtenești, nu trebuie subapreciat ca etapă în dezvoltarea manierismului european, dar în cele din urmă, arta burgundă a motetului s-a împotmolit, după elanuri pline de fantezie, în formalisme vechi, agonizînd lent într-un melancolic „amurg al Evului Mediu" [2], după cum poezia latină a degenerat în drama iezuită barocă. „*Seconde rhétorique*" a lui Machaut era asianică, dar numai într-un sens exterior. Cu toate acestea, ea a fost resimțită, chiar în acea vreme, drept rezultat al unor „forțe dezagregante". (Jocul liber al liniilor melismatice, simbolismul afectelor, des-

[1] *Ibidem*, p. 165.

[2] Cf. J. Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, în românește de H. R. Radian, ed. Univers, București, 1970, pp. 430 urm.

tinderea structurii ritmice prin frecvente schimbări ale măsurii, lungirea și scurtarea unității de bază a măsurii și suprapunerea unor ritmuri diferite în diferitele voci, înlănțuiri de sincope, triolări, ample *rubati* și *ritardandi*, coloraturi inserate spontan [1]). Manierismelor burgunde le lipsea înnoirea prin estetica subiectivă *(idea)*, care avea să stimuleze abia în Florența Academiei Platonice noi dezvoltări „moderne" și în muzică.

După cum am mai arătat, imediat după Renaștere, generația tînără din Florența tinde, în cadrul cenaclului lui Bardi, spre articulări formale mai complicate. În afara „formelor enigmistice", a „jocurilor fanteziste", și a „grotescei" (madrigalistica), crește în pondere, în ceea ce privește compozițiile muzicale, arta combinatorie, pe cît de subiectivă, pe atît de intelectualist-metodică. Virtuozitatea combinării muzicale a putut fi admirată în așa-numitul *„ricercare"* (inversare a lui *trobar)*, cum au fost admirate artificiile concettiste la poeți, așa-numitele *„bizzarie"* la pictori, jocurile perspectivice la arhitecți și bravurile iluzioniste la anamorfotici, mașinăriile la scenografi și proza întortocheată la romancierii prețioși. Din nou trebuie subliniat: toate acestea erau destinate unor cercuri exclusive, în vremuri de criză politică și spirituală, și nu, ca în Barocul de mai tîrziu, unor ample efecte propagandistice în favoarea Contrareformei sau a noului absolutism monarhic. „Subiectivismul" acestor arte manieriste se adresa unor indivizi izolați sau unor clanuri restrînse, și nu unor grupuri mai largi. Dimpotrivă. Formele hieroglifice ale multor opere de artă manieriste vădesc nu numai un instinct ludic învecinat ades cu deznădejdea, ele nu arareori sînt mărturia unui la fel de deznădăjduit dispreț față de om.

Repetăm: începînd din jurul anului 1530, arta italiană a madrigalului înlătură tradițiile, în esență încă simetrice, ale Burgundiei și ale Țărilor de Jos. Creațiile de debut „iregulare" ale lui Philipp

[1] Cf. Besseler, *op. cit.*, p. 146.

de Monte (1554) și Jacobus de Kerle entuziasmează această elită europeană răsfățată, aflată în căutarea unor senzații spirituale intense. Ca și pictura și poezia, devine internațională și muzica, pierzînd adică din particularitățile naționale. Accentuarea elementului muzical din cuvînt va fi determinat și în arta componistică o mai acută relevare a sunetului vorbirii, va fi dus la melodica solistică antipolifonică și la recitativul melodramatic, treaptă preliminară manieristă a operei baroce. Aflăm și aici un element distinctiv: mici melodrame de o înaltă artificiozitate, precum și anumite pasaje în stilul oratoriului timpuriu sînt manieriste. Opera, cu somptuoasa ei gestică retorico-festivă, este barocă, deși, mai ales în perioada începuturilor ei, mai cuprinde, ca orice artă barocă, numeroase elemente de *meraviglia*. Dar, cum am subliniat în repetate rînduri, și cum urmează să expunem — raportîndu-ne la cultura muzicală a epocii — și mai amănunțit, ea se deosebește totuși de manierism prin fundalul ei social, într-un chip la fel de esențial ca manierismul de Renaștere [1]. Muzica manieristă rămîne o „musica reservata", aparținînd celor ce-și ziceau în acea epocă *„moderni"*. Bogata literatură eseistică din epocă distinge în mod semnificativ între o muzică pentru cei mulți și o muzică destinată unor cercuri restrînse.

Caracteristică pentru muzica manieristă este și înclinația ei spre o artă miniaturală ce s-ar putea numi eterodoxă, preferința pentru motive folclorice, acestea — deseori intelectualizate cu mult farmec și inteligență, nu odată, ce-i drept, mărturisind și lipsa invenției personale — fiind înghesuite în domenii superioare ale artei muzicale. Sînt utilizate astfel — în revolta împotriva polifoniei prețios greoaie și rigide a Țărilor de Jos — *passamezzi, saltarelli*, pavane, galiarde, alemande, branle, curante și moresce. [1] Într-un cuvînt, muzica se pierde în sporovăială, într-un fel de *„jazz"*, (*„jazz"* vine, probabil, de la franțuzescul *„jaser"*, prin care coloniștii de limbă franceză din statele de Sud ale S.U.A. desemnau plăcerea negrilor de a pălăvrăgi la nesfîrșit.)

[1] Discuri cu muzică din acea epocă în *Antologia sonora della musica italiana*, Carisch, Milano, 1958.

Cel mai de seamă geniu manierist al Italiei alături de Tintoretto, Claudio Monteverdi (1567—1643) a reunit apoi, în primele sale creații [2], toate aceste puncte de plecare. Ca început al istoriei operei, muzicologii indică pe bună dreptate anul 1607, cînd Monteverdi a compus, pentru o festivitate la Mantua, al său *Orfeu*. Frapează aici în primul rînd: alternări între major și minor, transpoziții în terțe înrudite, melisme consecvent cromatice, tensiuni diminuate ale canto-ului.

„Ricercare"-le din creația timpurie a lui Monteverdi are un caracter manierist. Barocului îi este caracteristică fuga — precum și orga, originară din Antichitate. Timpuriul *„ricercare"* nebaroc, ca ingenioasă formă de artă combinatorie, este — în comparație cu fuga — cu mult mai a-logic. El se bazează pe alăturarea liberă a mai multor idei muzicale melodice, fiecare din ele fiind dezvoltată pe mai multe voci, în stil imitatoric, dar înlocuită — înainte de împlinirea ei, *înainte de atingerea unui „punct central"* așadar — de ideea următoare. Dimpotrivă, în Baroc, *„ricercare"* devine expresia unui principiu unitar, aplicat după cele mai severe legi imitatorice. El ajunge să semene cu fuga, renunțînd însă deliberat la arabescurile gratuite în favoarea unei structuri cu mult mai riguros ordonate.

În Anglia shakespeariană, *„moderniî"* au stimulat gustul pentru muzică și mai ales creația muzicală proprie, într-o măsură cum n-a mai fost atinsă acolo mai tîrziu. Arta muzicală a madrigalului a ajuns la fel de celebră ca poezia concettistă de

[1] Cf. Besseler, *op. cit.*, p. 299.

[2] Cf. Henri Prunières, *La vie et l'oeuvre de Monteverdi*, Paris, 1926.

la Shakespeare pînă la Crashaw [1]. William Byrp (1543—1643) și mai ales John Wilbye (1574—1638), ca să nu-i amintim decît pe aceștia, și-au compus mult admiratele — în anumite cercuri exclusive — *„fancies"* în stil madrigalesc, care și astăzi mai sună „modern". Piesele pentru harpsichord, bogate în arabescuri *(virginale)*, și compozițiile temerar-artificioase pentru mici grupuri instrumentale *(consorts)* vădesc elemente de o puritate aproape chimică a manierismului. În Spania, Menéndez y Pelayo ne indică un „Gracián al muzicii" în persoana lui Pedro Cerone, autorul tratatului *El melopeo* [2]. Acolo sînt recomandate „enigme" muzicale și „canoane misterioase". Semnificativă pentru consonanța de preocupări a epocii este și scrierea lui Don Juan al IV-lea, publicată concomitent în spaniolă și italiană. Ea se intitulează *Defensa de la musica moderna* și a apărut în 1649, așadar aproximativ în același timp cu celebrele tratate de literatură ale lui Gracián, Tesauro și Harsdörffer. După opinia lui Menéndez y Pelayo, și această scriere anunță „o revoluție modernă în muzică" [3].

În Germania, Nürnbergul lui Harsdörffer a devenit, după cum era și firesc, un centru și al exercițiilor muzicale manieriste. Gottlieb Staden (1607—1655) a compus o muzică iregulară în spiritul timpului, ca acompaniament pentru *Jocurile de conversație (Gesprächsspiele)* ale lui Harsdörffer, posedînd cuvenitele „artificii și coloraturi" [4], urmînd așadar stilul „manierelor romanice" *(welsche Manieren)*, cum se zicea pe atunci. Îm plus, găsim în *Jocurile de conversație* ale lui Harsdörffer(vol. II), în semnificativul an 1647,

[1] Cf. H. Henrich, *John Wilbye in seinen Madrigalen*, Augsburg, 1931, W. H. Grattan Flood, *Early Tudor Composers*, London, 1925; S. Clerx. *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948.

[2] Napoli, 1613, cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, II, p. 496.

[3] Ed. nouă, Lisabona, 1900.

[4] Cf. Haas, *op. cit.*, p. 172, Eugen Schmitz, *Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörfferschen Gesprächsspiele*, în *Liliencron-Festschrift*, 1910.

o reproducere adaptată a *Bibliotecarului* lui Arcimboldi, acel Arcimboldi, pictor de curte al lui Rudolf al II-lea la Praga, care e socotit azi un precursor al suprarealismului [1]. Adaptată, întrucît în coronamentul de cărți al portretului Bibliotecarului, datorat contelui imperial praghez și importat la Nürnberg, se află inserate cuvintele nemțești: *„Das Schauspiel teutscher Sprichwörter"* („Panorama proverbelor germane"), iar pe cotoarele din care e făcut veșmîntul acestui monstru — nume de autori ale unor astfel de culegeri. Iată că Arcimboldi n-a fost redescoperit abia în Roma secolului al XX-lea, ci în Nürnbergul secolului al XVII-lea!

20. CABALISTICA ÎN MUZICĂ

LETRISM ȘI „TAPL-MUSIC"

Letrism muzical — iată, în zilele noastre, expresia extremă a unui *„musicisme"* lirico-muzical. Curentul numit *„lettrisme"* (sau *„lettrie"*), inițiat de Isidore Isoù (n. 1925) și Sarane Alexandrian (n. 1927), este un fel de muzicism manierist atomizat, deși deloc original, dacă ne amintim că Hugo Ball a scris din primul său an dadaist petrecut la Zürich poezie „letristă". Dar Ball și prietenii săi mai socoteau asemenea manifestări drept non-conformiste, ba deseori drept nimic mai mult decît o simplă farsă; dealtfel, Ball s-a dezis mai tîrziu de aceste practici. Pentru Isoù și adepții săi, problema e mai profundă. Ei nu intenționează doar o înnoire prin combinații lirico-muzicale ale unor simple sunete. Ei nu năzuiesc doar să dezlănțuie în acest mod farmece acustice și estetice. Ei vor să invoce ritmurile și sunetele unei existențe transcendentale și să le apropie de ascultător în chip magic, în măsura

[1] Cf. L.L. și Haas, *op. cit.*, p. 172.

în care ascultătorul nu e pur și simplu scandalizat. Din observațiile noastre cu privire la vechea *„poesia alfabetica"* [1] ne amintim că, în Orient, Dumnezeu și zeii erau invocați prin simplele sunete ale literelor. În cartea coptă *Pistis Sophia* din epoca gnosticismului tîrziu (secolul al III-lea), lui Isus Cristos i se atribuie un poem de invocare magică. El cuprinde, stîlcite într-un mod aproape nerecognoscibil, elemente de limbă egipteană, ebraică și persană. Este vorba de o formulă magică „letristă", din care vom cita aci două rînduri măcar: *„Aeeiouo Jao Aoioia psinother therinops nôpsither zagoure"* [2]. Cine a ascultat din depărtare glasul preoților din moschei, rostind rugăciunile, va putea înțelege mai bine, poate, ce vrajă rezidă în sunetele ritmate, melismatice ale limbii, mai ales atunci cînd textele recitate rămîn necunoscute. „Asianismul" „letrismului" post-suprarealist devine, în noua Alexandrie europeană care este Parisul, nu numai un eveniment monden, dar și un incitant *dernier cri*, ultimă (?) manifestare a înrîuririi culturilor greco-orientale. Isoù și prietenii săi doresc recitarea publică a unor sunete doar ritmate, în chip de „simfonie sonoră". Ei — cum scrie Isoù — „au spintecat alfabetul", care zăcea de secole în sclerozatele sale douăzeci și patru de litere, și i-au vîrît în burtă nouăsprezece litere noi (inspirația, expirația, sîsîitul, horcăitul, grohăitul, oftatul, sforăitul, rîgîitul, tusea, strănutul, fluieratul) [3]. Așadar: simplul sunet devine muzică — iar muzica e simplu sunet [4].

HĂRȚI ÎN RELIEF ALE ELEMENTARULUI

Unui asemenea principiu îi corespunde întocmai evoluția cea mai recentă[5] a picturii abstracte

[1] Cf. Partea I-a (vol. ns.).
[2] Cf. K. Seligmann, *op. cit.*, p. 67.
[3] Cf. Alain Bosquet, *Surrealismus*, trad, germ., Berlin, 1950.
[4] Cf. Partea I-a (vol. ns.).
[5] G. R. Hocke a scris cartea de față în 1959. (n. tr.)

contemporane. Nenumărate tablouri ale celei mai tinere generații europene de pictori nu mai sînt doar imagini „fără obiect". Nici nu mai au titluri „concrete". Frecvent, ele nu se mai numesc decît: „compoziție", sau „formă", sau „configurare". Mai găsim apoi, bunăoară: „Eveniment I" (cu numerotare pînă la infinit), „Concept spațial", „Cercetare XCI". Mai departe: variațiune, fantezie, imagine spațială, peisaj vertical și orizontal, ritm, materie, arabesc, geneză, motiv, țesut, notiță I — pînă la infinit — și, în sfîrșit ... „imagine", pur și simplu: *o suprafață albă*[1]. Dar acestea toate sînt în cele mai dese cazuri doar literatură, și nici măcar prea nouă. Trecînd la o examinare mai atentă a cîtorva dintre cele mai bune tablouri fără obiect, vom ajunge la revelații ciudate. Văzute de aproape, ele nu mai par deloc abstracte. Ele se arată a fi „compoziții" în aliaj cu concretul, și anume cu „materiale" foarte palpabile: metale, cenușă, rafie, praf, pînză, țesături de toate felurile, sticlă, lemn, lut chiar. Ne aflăm în fața unei „cotituri". Arta „fără obiect", în „abstracțiunea" ei, redevine „concretă", în ceea ce privește „materia" ei primă. Tablourile „abstracte" de acest fel nu mai par așadar deloc „lipsite de obiect". Ele sînt „formate" din elemente concrete precum cele enumerate, alcătuind cu ele tot soiul de peisaje, care ar putea fi panorame sau decupaje ale unui univers preexistent creării omenirii sau ale unei lumi de după posibila autodistrugere a omenirii, peisaje fără om, animal, plantă, fără microbi chiar. Avem senzația că ni se înfățișează hărți în relief ale elementarului, dinaintea sau de după apariția omenirii pe această planetă. Înregistrăm deci, oricum am aprecia sub raport estetic asemenea aspecte imaginare ale unui Pămînt anterior sau ulterior populării sale cu ființe vii, măcar un nou avertisment. Să nu uităm că adevărata revoluție a artei „moderne" din jurul anului 1910 este socotită, azi mai ales, drept o prevestire a sfîrșitului

[1] Cf. catalogul Bienalei de artă de la Veneția, 1958.

vechii Europe. Nu vrem să părem „alarmiști", dar ni se pare că azi artiștii cei mai buni, cei mai sensibili, sînt și ei cuprinși — arătîndu-se evident neîncrezători în avalanșa deseori înșelătoare a „imaginilor" contemporane (film, fotografie, *publicity* de tot felul etc.) — de un sentiment cumplit al pierderii-în-lume, de o teamă în fața omului asemenea dumnezeirii, în măsura în care acesta nu se mai crede asemenea dumnezeirii decît într-un sens exterior, renunțînd însă la orice responsabilitate mai înaltă. De aici — la cei mai buni — evadarea într-o realitate a materiei primare, care nu mai îngăduie nici o iluzie, nici o mistificare, care nu mai este decît ființare: existență, arsă pînă la limită, dar totuși — în punctul zero absolut — colorată. De unde alte titluri semnificative de tablouri: stîncă, rocă, eroziune, uscăciune, lut alb, numai alb, materie neagră, formă diformă, fier, foc, furtună, abis. „Letrismul" în pictură = efect optic datorat valorilor nearticulate ale perceptibilului optic.

„PORI MORȚI AI ISTORIEI"

Într-un poem al lui Isoù, această re-versiune a abstractului în materia ne-iconică arată (lingvistic) astfel:

Vianvigian pè doupinnedeschte
Piangouppgan goldoubinvechte
Doussee ! Souf scouipiienne louna
SOUSSE Kroulciientrouna Vrousse!
Yachch, yach, beloiganne !
Vrachh !

Așa-numita *„musique concrète"*, născută în 1948 la „Club d'Essai" din Paris, oferă o corespondență muzicală. Sunete „fără legătură" sînt amalgamate cu zgomote. „Muzica" se transformă într-un aglomerat spontan de simple sonorități. Muzica paraacustică devine „electronică". Se ajunge astfel la *„tapl-music"*, un „obiectivism fetișist"

(Adorno) [1]. Belgianul Karel Goyvaerts își intitulează un om *„Numéro 4, aux son morts". Sons morts !* Sunete moarte! În muzica baletului său *Agon* (1957), Stravinsky a folosit (mai ales în duete) acest „letrism" muzical, creînd un fantomatic dans abstract al unor asemenea „sunete moarte". Vom avea însă prilejul să ne convingem că Stravinsky se îndepărtează în felul acesta de ispita dezintegratoare.

Socotim că cititorul nostru, în această etapă a lecturii, ar trebui să fie în stare să situeze just bietul leporism pseudo-mitic al unor *gamins de Paris* din toate provinciile Europei, și că s-ar cuveni totodată ca nimeni să nu ignore substratul tragic al multora dintre aceste „reducțiuni", năzuința protestului împotriva machiavelismului atomic contemporan, împotriva fronturilor atomice ale unora dintre actualii „politicieni mondiali". Dar am putea spune că răul e de două ori mai mare: muzicienii zgomotului „concret", letriștii și pictorii „materiei" — cu toții doar anarhiști și nimic altceva — nu mai evocă nici un Dumnezeu și nici Zeii. Ei nu mai fac decît să înfățișeze stări de fapt. Ei nu mai izbutesc decît să fotografieze lumea fără de speranță. „Apuse vremurile trubadurilor; nu mai rămîn decît aerienele năvoade ale cuvintelor ... uzatele cuvinte din metropolele intelectului ... vorbe, vorbe, nimic decît vorbe, ultime semne ale unei trîndăviri a intelectului nostru, *nu mai există semnificații*, ci doar pori morți, deschiși, ai istoriei". O referire întru totul sinceră a lui Max Bense la Francis Ponge. [2]

De parcă n-ar fi fost scrisă niciodată *Ifigenia* lui Goethe.

ANTITEZA BAROCĂ

„Maniera" din *„nuove musiche"* (1602) ale lui Giulio Caccini, vechi din 1585, poate fi diferen-

[1] Roman Vlad, *Modernita e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, 1955.
[2] Cf. catalogul expoziției Francis Ponge, Stuttgart, 1958.

țiată de muzica barocă de mai tîrziu, a unui Händel bunăoară, cam în felul în care l-am deosebi pe Pontormo de Rubens, pe John Donne de Milton din perioada tîrzie, pe Góngora de Calderón, pe Zuccari de Bellori, pe Giambattista della Porta de Bernini. Un prim punct culminant muzical al noului stil baroc, reprezentînd somptuos puterea stăpînitoare, se ivește nu întîmplător la curtea celui mai puternic suveran al epocii, la curtea lui Ludovic al XIV-lea, prin compozițiile florentinului Jean-Baptiste Lully (1632—1687). Există un exemplu superb: *Ballet Royal de l'impatience* de Lully, pe care îl dansa însăși Maiestatea Sa. Tempo-ul este „*grave*", ritmul (4/4) — solemn, lent, o riguroasă grandoare, solară configurare astro-acustică pentru Regele-Soare, o emblemă a demnității, a năzuinței spre o nouă ordine rațională a lumii, în care se continuă noile mijloace de expresie ale manieriștilor eterodocși. Logică dinamică! Dar o dinamică anti-grotescă și o înnoită logică rațională, antisofistică — deci, Barocul! Se dezvoltă marea artă a predicii. Ea mai utilizează cu predilecție paradoxurile, hiperbolele, paralogismele acelor *grands nerveux* manieriști — dar o face în spirit propagandistic. O propagandă pentru noua unitate absolută dintre biserica universală și monarhia absolută, dintre ordinea nepămînteană și cea de pe pămînt. Declamarea devine iarăși solemnă, în sensul reprezentării; retorica, patetică. Logosul, dinamica și patosul se reunesc în parantezele neoclasice, „luxuriança melodioasă" e disprețuită. Muzica se transformă într-o maiestuoasă țesătură ornamentală. Ea se desprinde din subiectiv și individual, se obiectivează iarăși, într-un sens cu totul nou, slujind ordinea și puterea statală și bisericească, oricît ar vieții și mai departe — cum s-a întîmplat adeseori — în lumea subterană a libertinilor, „motive sonore fărîmițate", insolită artă a *pasticcio*-ului. Ne amintim: manierismul este — în accepția noastră — o ipostază de exprimare care există, după Ernst Robert Curtius,

în toate epocile „opuse clasicismului, fie ele preclasice sau postclasice, sau concomitente cu vreo formă a clasicismului" [1].

OFRANDA TEOFANICĂ

Johan Sebastian Bach însă cuprinde în sine cele două lumi a experimentului manierist [2] și a tendinței baroce spre ordine, înălțîndu-se suveran deasupra amîndurora. S-a întîmplat aceasta prin contopirea pietismului său afectiv, individualist, cu simțul său extrem de dezvoltat al armoniei prestabilite, armonia pe care Leibniz — cu vreo 40 de ani înainte de creare *Ofrandei muzicale* a lui Bach — crezuse a o fi deslușit în legile cosmosului. Și iată cum din nou, după sute de ani, în fața oamenilor „se fac auzite" în muzică „temple nevăzute" [3].

În combinatorica teo-logică a *Ofrandei muzicale* (1747), ca și în altă culme a creației lui Bach, *Arta fugii*, răsună în fața lumii o ordine primordială, nemaisupusă nici unei relativizări, chiar într-o țesătură sonoră extrem de încifrată, temerar-complicată. Un rege, Frederic al II-lea, i-a sugerat lui Bach motivul. Artistul a improvizat la Potsdam, dar n-a fost mulțumit de sine însuși; în cîteva săptămîni a compus pe *Thema Regis* una dintre cele mai profunde și mai îndrăznețe opere ale sale, a pus să fie tipărită pe socoteala sa (nu a găsit, cît a trăit, nici un editor), și a trimis-o suveranului. Dedicația opului către Frederic al II-lea are, în mod semnificativ, formă de acrostih:

Regis Jussu
Cantio Et Reliqua
Canonica Arte
Resoluta

[1] Cf. LL, pp. 26 urm.
[2] Despre „simbolistica sunetului" la Bach, cf. Bukafzer, *op. cit.*
[3] O expresie a lui Ph. Spitta; *apud* Haas, *op. cit.*, p. 270.

Primele litere ale cuvintelor, citate în ordine, alcătuiesc termenul „*ricercar*".

Compoziția este de o artificialitate extremă a „construcției", dar muzica, totodată, „curge liber și firesc". Piesa de virtuozitate pare a dovedi, mai întîi, „o tehnică rafinată ca scop în sine". Dar ea reprezintă o „înaintare, nebănuită pînă atunci, pe tărîmul armoniei modulate cromatice *(Durchgangsharmonik)*". „De-a lungul tuturor metamorfozelor imaginabile, tema regală este singura permanență într-o alternanță caleidoscopică de fenomene" [1]. Al șaselea canon e un „cancricans" *(Krebsgang)*, un palindrom în accepția lui Männling, în sensul iscusitelor palindroame *(Krebswörter)* de pe vremea lui Harsdörffer, a manierismului ajuns în apogeu și ... ale Antichității. Sonata în trio vădește cele mai cutezătoare jocuri cu stilul ornamental, de factură grotesc-elegantă — manierisme pure, deci. Dar, mereu și mereu: recucerirea punctului central chiar și din extrema aproape neîntrecută a unui „canon-ghicitoare", astfel în primul rînd în acel *ricercar* pe șase voci (numit acum fugă), „cea mai solemnă", dar neîndoielnic și cea mai „complicată" piesă de artă muzicală scrisă vreodată. Arta combinatorie teologică redevine — acum și aici (absolutism și ordine religioasă!) — teofanică.

Aici, în extremism, opera de artă și-a găsit unitatea adîncă în sine și cu lumea. Muzica, poezia, arta, ajunse la cele mai înalte culmi ale lor, creații ale acelora pe care Baudelaire îi numește „faruri ale omenirii", îmbină — în lumina unui har enigmatic inegalabil — ambele gesturi primordiale, cel manierist și cel clasic. În această desăvîrșită convergență, comparabilă ca gest unificator cu imaginea mîinilor împreunate spre rugă, rezidă misterul măreției de necon-

[1] Hans Gal, *J. S. Bachs Musikalisches Opfer*, London, 1952.

fundat [1]. Asemenea „faruri", asemenea concordanțe între manierism și clasicism au fost Sofocle Virgiliu, Dante, Shakespeare, Calderón, Racine, Rembrandt, Goethe și Johann Sebastian Bach. Ei reprezintă ceea ce poate fi socotit misterul creator al Europei. Datorită acestei integrări, ei au făurit caracterul unic al spiritului european.

ÎNGHEȚUL CONTEMPORAN

Stravinsky a reluat „*ricercare*"-le manierist, printre altele în *Cantata* din 1952. În *Canticum Sancti Marci Nominis* (1956), principiul combinatoriu al reversibilității (cancer, palindrom) se transformă în principiul unei cabalistici muzicale aproape integral „geometrizate", în accepția lui Schönberg, care — ca și Monteverdi — se inspira din scrieri ale magiei și alchimiei esoterice. Inițiatorul pe acest drum a fost J. S. Bach cu *Ofranda muzicală*, dar și un arhemanierist ca Gesualdo de Venosa. În timp ce lucra la *Canticum*, Stravinsky a comandat din Biblioteca napolitană fotocopii după *Sacrae Cantiones* ale lui Gesualdo da Venosa (publicate la Napoli în 1603). Punctul culminant al unei geometrii muzicale dedalice apare în acea creație a lui Stravinsky a cărei primă audiție a avut loc în 1958 la Veneția, la Scuola di San Rocco, în marea sală împodobită cu frescele lui Tintoretto — *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae.*[2]

Combinărilor sonore cu o serie dodecafonică îi corespund acum nemijlocit combinările de litere ebraice (isopsefii) [3]. Corelațiile componistice ale seriei para-acustice se vădesc direct inspirate de

[1] Despre *Arta fugii* Erich Przywara scrie: „O analogie care sună în ea însăși". — „În acest frumos ultim, ca analogie, rezidă pesemne un caracter religios imanent, fie în sensul obiectiv al unei manifestări a divinului în frumos *(ca religatio Dei)*, fie în sensul subiectiv al unei întoarceri la divin *(ca religatio in Deum)*". Cf. studiu *Schön, Sakral, Christlich* în *La filosofia dell'arte sacra*. Padova, 1957, p. 20.

[2] Cf. *Plîngerile lui Ieremia*, I, 1—3.

[3] Cf. Partea I-a (vol. ns.).

valorile mitice ale literelor pe care Ieremia le așază la începutul fiecărui grup de versete din *Lamentationes*, ajungîndu-se (la Ieremia) de asemenea la combinări, de pildă în a treia *lamentatio*, unde literele alfabetului ebraic se succed de cîte trei ori. „Acestor litere le corespund în aritmetica sonoră a lui Stravinsky valori numerice, conform cărora el inserează tonurile respective ale seriei sale de note. Cele douăsprezece grupuri de versete ale părții mediene sînt astfel dispuse, încît încep întotdeauna cu nota imediat următoare a seriei dodecafonice de bază" [1]. Artificiu dedalic și mare artă combinatorie în inima Veneției manieriste, ca *dernier cri* muzical al secolului nostru! Poate nici o altă creație a muzicii contemporane nu s-a apropiat într-o atît de mare măsură de „gemantia" greco-orientală (cf. Partea I — vol. ns.) decît *Threni* a lui Stravinsky — dar încă din 1713, François Couperin a scris o compoziție intitulată *Ténèbres*, după aceleași *Lamentationes Jeremiae* [2], pornind și el în vocalizele sale de la acrostihurile textului originar. Muzica a devenit distilatul pur al unor laboratoare alchimiste de sunete și cuvinte. Și aici se unifică — dedalic — neunificabilul[3].

Tocmai arta combinatorie a muzicii dodecafonice nu poate fi apreciată just, măcar din punct de vedere formal, fără o raportare la esoterismele cabalistice, îndeajuns de familiare nouă acum, din domeniul literaturii. În această privință, Schönberg este — după cum am mai sugerat — un punct de plecare indispensabil. Schönberg a pornit în multe rînduri de la o mistică manieristă a numerelor, și este știut din polemica dintre el și Thomas

[1] Cf. cronicile primei audiții semnate de Ulrich Seelmann-Eggebert (*Badische Neueste Nachrichten*, 3 octombrie 1958) și K. H. Ruppel (*Süddeutsche Zeitung*, 4/5 octombrie 1958).

[2] În seria *Discophiles de Paris*, DP. 23—1.

[3] În 1932, H. H. Stuckenschmidt a dat unui eseu despre Stravinsky titlul tipic pentru întreaga tradiție occidentală a manierismului: *Stravinsky oder die Vereinigung des Unvereinbaren*, („Stravinsky sau Unificarea neunificabilului"), în *Anbruch*, Praga, XIV, 4. Cf. și excelenta monografie a lui Roman Vlad, *Stravinsky*, Torino, 1958.

Mann (referitoare la *Doctor Faustus*) că era vorba, principial, despre o delimitare dintre magia „albă" și cea „neagră". Eroul lui Thomas Mann se dedă magiei „negre". Schönberg și-a mărturisit aderența la magia „albă", la teosofie [1]. Dar merită relevat că Schönberg a fost inițial legat de un expresionism a-rațional sau s-a dedicat chiar simplei redactări de „procese-verbale onirice" (Adorno). A compune înseamnă cînd și cînd „a scrie automat" [2]. Pe vremea începuturilor sale, Schönberg elogia expresionistul „strigăt primordial", „euforia" etc. — adică, după cum vom arăta în capitolul următor, elementele dionisiace. Mai tîrziu, el se declară adeptul forței delimitative și încercuitoare a rațiunii, adică a ceea ce desemnăm drept element dedalic, rămînînd să-l explicăm de asemenea în capitolul următor.

Arta combinatorie a seriilor dodecafonice devine curînd pentru Schönberg o sublimă artă rațională, o muzică „metacronotopică". Și Roman Vlad amintește, în această ordine de idei, de melismele „vocale" magice ale antichității greco-orientale, de „formele în oglindă" (Adorno) și de „meandrele" lor (Schönberg) [3]. La Schönberg se fac simțite astfel tendințe evidente către o reintegrare mitică. Ele îl vor fi inspirat pe Stravinsky în ultimele sale opere, și putem vorbi în cazul lui despre o năzuință profund autentică spre reconstrucția mitică, de vreme ce materialul sonor rămîne intact chiar și la el. Dar această „integrare" se petrece într-o dimensiune atît de para-acustică, încît ne amintim, într-adevăr, de cîntările arhaico-liturgice dintr-o depărtare „asianică" a culturii, dar într-un prea artificial, prea ireal spațiu pre-ecleziastic. Rămîne mult prea lucid, mereu, intelectul calculator, surmenat de această cabalistică

[1] Cf. Theodor Wiesengrund-Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949.

[2] Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, *op. cit.*

[3] *Ibidem*, pp. 172 urm.

sonoră. „Libertatea duce la monotonie." [1] Elementul dedalic al manierismului a „înghețat" elementul lui dionisiac. Ce drum lung de la dionisiacul *Sa re du printemps* (1913) la cabalistico-dedalicele *Lamentationes Ceremiae !* Mitul dedalic ne va releva, în cele ce urmează, forțele arhaice primordiale de care este legată această dramă a spiritului contemporan.

21. DEDAL ȘI DIONIS

ÎN FAȚA „SPAȚIULUI CENTRAL"

Este oare Dedal strămoșul mitic al manieriștilor? Vom putea să explicăm cu ajutorul său — orientîndu-ne într-un nou sens concret către om, ca temă a manierismului — stilul gestului de exprimare manierist, din alte surse, mai profunde, ale obsesiei acestei exprimări? Spațiul central, spre care vrem să înaintăm, se numește: ființa dedalică. Pentru a o înțelege, trebuie să întreprindem o dublă încercare: o interpretare a miturilor despre Dedal, și o prezentare a înrîuririi lor în teatru și în roman ca lumi particulare ale „ficțiunii" umane — în cele din urmă, o dezvoltare a imaginii omului în gîndirea și trăirea manieristă. Se naște întrebarea care frămîntă — într-o accepție foarte înrudită — și secolul al XX-lea, anume: ce mijloace mai posedăm oare pentru a înfrunta, prin forța spiritului și a sufletului, ipostaza problematicului.

Să ne ferim de sinteze pripite. Să ne ferim de a sări măcar un singur strat geologic. Istoria noastră ne dăruie semne, simboluri. Să le citim în chip nou, fără a deprecia vechile interpretări. Dacă înaintăm acum spre ceea ce am numit spațiul central, e logic să-l întîlnim, într-un univers labirintic al problematicului, pe creatorul celui mai cunoscut nouă dintre simbolurile labirintice, pe Dedal. Mitul dedalic al labirintului din Creta reduce — după cum vom vedea — taina lumii la o schemă enigmatică. Simbolul acesta a avut o excepțională putere stimulatoare. El a ispitit la o imitare și desăvîrșire a „schemei" în gestica umană primară, el a determinat fizionomia teatrului și romanului manierist; aici, taina universului, fixată labirintic, își găsește concretizarea în evoluția vie a unor chipuri fictive. Iată dar noul nostru punct de plecare. Pentru a-l întîlni pe Dedal în propria sa ființă, va trebui să începem cu ... Ariadna, căci ea a fost eliberatoarea din labirint. Astfel vom izbuti să luminăm, din izvoare „mitosofice", peisajul spiritual original al manierismului.

[1] Cf. H. H. Stuckenschmidt, *Die dritte Romantik*, în *Jahresring* 1958/59, *loc. cit.*, pp. 374 urm.

ARIADNA ȘI DIONIS

Ariadna este fiica legendarului rege cretan Minos, care l-a pus pe sculptorul, arhitectul și inventatorul Dedal (gr. *daidallein* =a lucra cu iscusință) să-i construiască un labirint, iar soțul ei nu-i nimeni altul decît Dionis, fiul divinului Zeus și al muritoarei Semele. Mai tîrziu, Ariadna, care i-a dăruit lui Tezeu firul eliberării din labirint (și el o creație a lui Dedal), a fost cuprinsă, datorită lui Dionis, în lumea stelelor. Și ea, Ariadna, „Afrodita umană", reunind în sine contrariile, este una din figurile preferate ale culturii muzicale și teatrale specific manieriste din secolul al XVII-lea[1]. Dacă tragedia — potrivit lui Nietzsche —, îmbinînd beția dionisiacă și măsura apollinică, s-a născut din spiritul muzicii, aceasta dovedește

[1] În 1608 s-a reprezentat *Arianna a Nasso* de Ottavio Rinuccini (1592—1621) cu muzica de Monteverdi, din care s-a păstrat doar celebrul *Lamento di Arianna*. Au urmat: în 1606 — *Ariane* de Alexandru Hardy; în 1632 — *Ariane*, roman de J. Desmarets de St.-Sorlin; în 1672 — *Ariane* de Thomas Corneille; în 1670 — opera lui Ferrari etc. etc., pînă la Händel (1775) și pînă în prezent (Massenet, Milhaud, R. Strauss).

originea mitică a tragediei. Coreutul dionisiac trăiește „într-o realitate admisă de religie, sub sancțiunea mitului și a cultului" [1]. În mitul lui Dionis putem vedea chiar un simbol transcedental al componentei greco-orientale din cultura greco-romano-europeană, un simbol al „asianismului", iar în mitul lui Apollo — corespunzătorul simbol al „aticismului". Dionis este zeul *maniei*, al exaltării, al sexualității, dar și al melancoliei, al morții [2]. Fiu al unui zeu și al unei ființe umane, apărînd sub chip de tînăr și de moșneag. Dionis mai e și divinitatea antagonismelor și a prefacerilor, a nesfîrșitelor metamorfoze, a enigmaticei lipse de contur a existenței, a deznădejdii și a depășirii ei în extaz. Omul dionisiac are, după Nietzsche, „o asemănare cu Hamlet". Amîndoi au înțeles esența lucrurilor, și le e silă să acționeze. Față de revelația „cumplitului adevăr", „nu mai are rost nici o consolare". Singură arta poate aduce izbăvirea, și anume „sublimul ca stăvilire artistică a oribilului și comicul ca descărcare artistică a scîrbei față de absurd." Am mai dori să subliniem, cu privire la teatrul manierist: tragedia, deci, după Nietzsche, s-a născut dintr-o unire a dionisiacului cu apolinicul; și — poate fi considerată ca aticistă.

Cultelor lui Dionis le sînt coordonate în Antichitatea greacă culte ale Ariadnei. Cultul Ariadnei la Naxos era „izbitor de contradictoriu". „El se compunea în parte din serbări ale bucuriei, în parte din jale și întunecare". „Recunoaștem aici ambiguitatea oricărei ființe dionisiace" [3]. Dar se oglindește în el și o trăsătură caracterologică a Ariadnei. Și ea, regina femeilor dionisiace, este

[1] Cf. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871.

[2] Cf. Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933, și Alexander Mette, *Die psychologischen Wurzeln des Dionysischen und Apollinischen*, Berlin, 1940.

[3] Cf. W. F. Otto, *op. cit.*, p. 174, și A. von Salis, *Theseus und Ariadne*, Berlin, 1930.

plină de contradicții. Ea apare ca o mitizată „alternare între suferință și fericire". Prin destinul ei simbolizează situația-limită, și nu e o întîmplare că moare în timpul sarcinii, fără a putea aduce pe lume copilul conceput (înainte de căsătorie) cu Dionis. Numic din ce e omenesc nu-i e străin, dar ea trăiește într-o continuă tensiune față cu divinul. A fost o „sfîntă"; se spune chiar că s-ar fi spînzurat. Ea devine o adevărată oglindă a dualismului divin-uman, spirit-materie, oglinda acelei „contradicții" care i-a împins pe cei mai de seamă manieriști nu numai spre fantastice speculații, dar și spre sciziuni de neîndurat în propria lor ființă. Din cultul acestei „Afrodite umane" face parte dansul [1].

Dansul a fost creat pentru ea de către constructorul labirintului din Creta, Dedal, inventatorul de primară „ingeniozitate", sculptorul și arhitectul care amintește, în atît de multe sensuri, de Leonardo da Vinci — de către Dedal, așadar, părintele artificialului mecanic, care a alcătuit și primele automate și a întocmit aripi pentru sine și pentru fiul său Icar, de către acel *„ingénieur maudit"*, nevoit să părăsească Atena natală fiindcă-și ucisese (din invidie artistică) nepotul [2]; de către Dedal, închis de Minos în labirintul creat de el însuși, pentru că încurajase înclinațiile sexuale perverse ale reginei Pasifae. Aceasta, fiica lui Helios, sora Circei, și soția lui Minos, se „îndrăgostise" de taurul sfînt, pe care Poseidon i-l dăruise lui Minos. Ca și în Egipt, și labirintul construit de Dedal la Cnossos (în Creta) servea cultului taurului. Elemente ale acestuia se găsesc și în cultele dionisiace. Dionis se arată credincioșilor săi „mai ales în chip de taur, simbol al fecundității și al procreației abundente" [3]. Pentru

[1] Cf. W. F. Otto, *op. cit.*, p. 171.

[2] Acest nepot inventase compasul; Pallas Atena l-a prefăcut într-o potîrniche *(perdrix)*.

[3] Walter F. Otto, *op. cit.* Despre tema: labirintul ca „pădure a rătăcirilor" sau „pădure vrăjită", cf. Ludwig Radermacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, Baden bei Wien und Leipzig, 1938, pp. 252 urm.

a îndestula nesațul Pasifaei, Dedal i-a construit o mașină de făcut dragoste, o carcasă mobilă în formă de vacă. Aici s-a închis Pasifae și s-a lăsat transportată pe pajiștea unde păștea taurul sfînt; acesta nu mai avea de ce șovăi acum și se împereche deci cu familiara alcătuire. Din această rătăcire a simțurilor se născu monstrul Minotaur, om cu cap de taur, închis apoi de Minos în centrul labirintului. Acolo el trebuia hrănit cu copii, precum și cu tinerii și fecioarele pe care Atena era obligată să-i trimită anual lui Minos în chip de tribut. Cu mulți ani mai tîrziu, Tezeu ucise pe cel cu cap de taur, care trecea și drept „Moloh" [1].

DEDAL CA „MAUDIT"

Să urmărim în continuare „destinul" lui Dedal, un personaj „saturnian", manierist în mod de-a dreptul „clasic"! Corelații fantastice? Ele rezidă în caracterul faptic al istoriei, mai cu seamă în epocile de Zenit ale spiritului divin-uman în istorie, în mit — în măsura în care mitosofia este folosită ca mijloc, unic în felul său, pentru limpezirea unor asemenea corelații.

Dedal, ca „maudit", era neliniștit, dornic de schimbare, însetat de aventură. Deși Minos îl închisese, regele simțea o secretă înclinare pentru „magicianul" care-i prefăcuse regatul în somptuoase și pline de taine fantasmagorii. E probabil, așadar, că Minos l-ar fi eliberat curînd pe Dedal din colțul zidit al labirintului, dar ciudat de raționalul visător și vizionar intelectual se săturase de Creta. Din ceară și pene alcătui aripi pentru sine și pentru fiul său Icar, și evadară astfel din întortocheata clădire. Dar Icar, „din iubire pentru frumos" [2] și din exaltare nebună, zbură prea aproape de soare, ceara aripilor lui se topi, iar el se

[1] Cf. Erich Wolff, *Die Heldensagen der Griechen*, Berlin, 1936, pp. 114 urm.

[2] Cf. Poemul lui Baudelaire: *Les plaintes d'un Icar*, în *Oeuvres complètes*, ed. Bibliothèque de la Pleïade, Paris, 1954, p. 244.

prăbuși în mare, aproape de insula ce avea să fie unmită Icaria.

Brueghel a reținut acest prim „accident de zbor" din istoria lumii într-una din cele mai splendide picturi ale sale. Leonardo a fost stimulat în imaginarea mașinilor sale de zbor de acest episod. Nu e de mirare că unul din autorii latini, exemplari pentru manieriștii tuturor timpurilor care i-au urmat — Ovidiu — ne descrie amănunțit construcția aripilor, zborul și catastrofa. Se spune că Dedal, după ce a găsit și a înmormîntat pe insulă cadavrul fiului său, și-ar fi „blestemat" arta [1].

După aceea, Dedal rătăci multă vreme în deznădejde. În cele din urmă, Cocalos, monarhul Siciliei, îl primi regește. Pentru el, Dedal construi edificiile temerare ale templului Afroditei de pe muntele Eryx. Pentru zeiță, el imaginâ un ingenios fagure de miere aurit, iar pentru fiicele regelui creă podoabe la modă. Între timp, Minos străbătuse orașele Greciei în căutarea lui Dedal. Peste tot arăta carcasa unui melc, oferind răsplată mare cui s-ar pricepe să tragă un fir prin întortochierile acesteia, convins că numai Dedal ar fi în stare s-o facă. Ajungînd în sfîrșit la Cocalos, Minos îi arătă melcul. Regele sicilian i-l dădu lui Dedal, și acesta găsi imediat soluția inspirată: legă un fir de o furnică, găuri vîrful carcasei și puse furnica să intre prin gaură; ea trase firul prin toate meandrele, pînă la ieșirea din labirint. Înfățișîndu-i-se lui Minos iscusita ispravă, el îl asigură pe Cocalos că numai Dedal și nimeni altul putea fi autorul ei și-l rugă pe rege să i-l lase din nou pe vechiul său prieten. Cocalos consimți. Îl invită pe Minos la o masă sărbătorească de rămas-bun. Dar servindu-l înainte de masă în baie, fiicele lui Cocalos, nevrînd să renunțe la inventivul lor bijutier, în loc de apă îi turnară lui Minos smoală fierbinte pe trup. Așa muri de o moarte cumplită ocrotitorul și mecena lui Dedal, iar din această zi mitul tace asupra destinului de mai tîrziu al

[1] Cf. *Metamorfozele*, VIII, 183 urm.

inventatorului, arhetipul creatorilor unor inspirate artificiozități, aducător de nenorocire și săvîrșind el însuși nenorocire — cel care-și blestemase singur arta. Se zice că ar fi pierit de mușcătura unui șarpe.[1]

DANSUL LABIRINTULUI

Ne amintim: Dedal crease pentru Ariadna un dans, dovedindu-se astfel și coregraf. Flăcăi și fete îl dansau în amurg. Dansul imita — sub forma unor întortocheate înlănțuiri în cerc — rătăcindele cărări ale labirintului. Homer deja notează că Hefaistos a înfățișat un „dans labirintic" pe scutul lui Ahile. Un dans asemănător celui pe care Dedal îl imaginase pentru Ariadna [1]. Să ne închipuim un spațiu circular în limita căruia dansatorii se mișcă într-o amețitoare oscilare în jurul centrului imaginar (al acestui spațiu). Dansul însă avea, conform cercetărilor lui Winter, două structuri diferite. Mai întîi era vorba despre înlănțuiri labirintice, dar apoi și despre un contrast armonizant al ordinii regăsite. Decisiv însă este că centrul regăsit era numaidecît ironizat în chip grotesc. Apar în această „ordine" saltimbanci, cu scălămbăieli și snoave. Bucuria cuceririi nu duce la o sacră îmbinare a grației cu demnitatea. Rezultă o combinație a rătăcirii ingenios-tragice (în partea labirintică a încîlcitului dans) cu *armonia* și cu *grotescul*. Așadar, chiar acest dans *reunește contrariile în chip semnificativ*.

Avem de-a face totodată cu un dans plin de „mistificări". Virgiliu e martor în acest sens. Și el se referă la dansul labirintic al lui Dedal. „Cu viclenie" — scrie Virgiliu — dansul se abate de la regularitate *(mille viis ... dolum)* [2]. Și Ovidiu subliniază caracterul deliberat al „atragerii în rătăciri" de către Dedal *(„ducit in errorem, implet innumeras vias", „tanta est fallacia tecti")* [3]. Nu am uitat că Tesauro lăuda acele *„fallacia"* deliberate, calculatul joc al mistificării în arta poetică. Putem deci înainta cu un pas. Combinația dintre rătăcirea ingenios-tragică, regăsirea amăgitoare a unui centru al ordinii și imediata ironizare a acestei (din pespectiva de acum) auto-mistificări

[1] Cît de populare erau personajul lui Dedal și motivul labirintului și în Antichitate rezultă, printre altele, din faptul că Euripide le-a tratat în *Cretanii* (păstrată incomplet), Sofocle în *Dedal* și *Camicienii* (pierdute), Aristofan în *Dedal* și în *Cocalos* (pierdute). Alți autori antici care au preluat acest *topos* al istoriei spiritului: Diodor, Eustathios, Herodot, Hesychios, Cleitodem, Tit Liviu, Lucian, Pliniu, Strabon și mulți alții. Pentru citate cf. Eilmann, *Labyrinthos*, disertație, Atena, 1931, pp. 90 urm. Despre reprezentarea motivului dedalic, respectiv ariadnic în artele plastice indicăm, în afară de operele citate, „labirinturile" din San Vitale (Ravenna), din Villa Pisani (Strà), precum și cele din catedralele din Arras, Amiens, Chartres și din Villa Altieri din Roma. Despre Ariadna: *Dionisos, Ariadna și satirul, Ariadna dormind* (ambele în Muzeul Vaticanului); *Dionisos, Ariadna și satir* de Tizian (National Gallery, Londra). Despre miturile dedalice și despre „Dedalide", cf. și Bernhard Schweitzer în *Xenokrates von Athen*, Halle, 1932, pp. 20 urm. Despre elementul antichizant, aproape „clasic", din manierism, cîteva indicații în *Gusto neo-classico* de Mario Praz, ed. 2, Napoli, 1959, pp. 73 urm. Mitul dedalic renaște, într-o ordine de idei absolut „icarică", și în romanul lui Ernst Schnabel, *Ich und die Könige*, Frankfurt, 1958. O bibliografie a epicilor dedalico-manieriști din Europa de după James Joyce și Virginia Woolf ar necesita pagini întregi. Vom cita, în afara celor menționate în text, numai cîteva nume: Michel Leiris, Michel Butor, Max Frisch, Edoardo Cacciatore, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ingeborg Bachmann (în încercările de proză de pînă acum), Herbert Heckmann, Herbert Eisenreich, Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Günter Grass ș.a. Pictorii din aceeași categorie sînt fără număr. Se cer pomeniți (în afara celor menționați în LL), Ernst Fuchs și L. Fini. Cititorul trebuie să-și completeze singur această înșirare. Cu privire la situația cu totul particulară, sub raportul istoriei spiritului, a Vienei — după Praga lui Rudolf al II-lea — trebuie citit: F. Heer, *Europäische Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1953. La acest subiect și W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt, 1955, pp. 141 urm. (în special *Groteske*, despre teatrul vienez din secolul al XVII-lea).

[1] Cf. *Iliada*, XVIII, 590 urm. Amănunte la Richard Winter, în *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, Leipzig, Berlin, 1929, pp. 707 urm.

[2] *Eneida*, V, 588 urm.

[3] *Metamorfozele*, VIII, 159 urm. În privința labirintului (istoria termenului) cf. și Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1901, vol. IV, pp. 1994 urm.

prin evoluția grotescă a saltimbancilor (clovnul!) — duce la structura fundamentală a tragicomicului. Tragicomedia, care, ca gen istoric, avea să apară cu mult mai tîrziu, răsare *in nuce*, prestabilită [1], în dansul labirintic al lui Dedal. Raționamentul este întărit de faptul că și vechea Romă cunoștea dansuri labirintice de un tip foarte asemănător. Li se spunea „jocuri troiene" *(lusus Troiaie)*, pentru că labirinturile erau numite și *„troiae"* (după cuvîntul etrusc „truia") [2]. Dansul labirintic e un dans colectiv. Se ajungea la o alternanță în joc între rătăcirea mimată și dezamăgirile mereu deprimante, un balet ingenios-tragic-grotesc, un balet tragicomic al contradictoriului inextricabil. *Geometrisches Geniessen/ Labyrinth'schen Mustergangs !/ Fugenhaft verwebtes Fliessen/ Farbefrohen Wechselsangs"* (Geometrizant deliciu,/ Un izvod în labirint!/ Curgere țesută-n fugă,/ Policrom răspuns în cînt).[3]

NAȘTEREA TRAGICOMICULUI

Toate acestea ne îndreptățesc să construim o ipoteză care, ce-i drept, se revendică de la empirismul mitosofic: dacă tragedia clasică, după Nietzsche, izvorăște dintr-o legătură a dionisiacului cu apolinicul, tragicomedia se naște din legătura nu mai puțin fatidică dintre Dionisos și Dedal, prin Ariadna, acea Afrodită umană dornică să-l atragă pe zeul enigmelor în misterele pămîntene adecvate lui. Contopirea Apolo-Dionisos duce la tragedia

[1] Elemente tragicomice există deja la Menandru și la Plaut.

[2] Cf. Winter, *op. cit.* De asemeni, Richard Eilmann, *op. cit.*; Fernand Robert, *Thymélè*, Paris, 1939, pp. 305 urm.; Ernst Homan-Wedeking, *Die Anfänge der griechischen Grossplastik*, Berlin, 1950, pp. 42 urm. Pentru o comparație între jocurile troiene și „cetățile troiene" *(„Trojaburgen")* din Europa de Nord: cf. Winter, *op. cit.*, pp. 771 urm. Dedal, potrivit legendei, ar fi constructorul misteriosului „Nuraghen" din Sardinia.

[3] Peter Gan: din poemul *Auf meinen alten Kelem*, (Bătrînului meu chilim), în *Merkur*, nr. 7, München, 1958.

clasică în sensul mitic, la Eschil. Legătura Dionisos-Dedal duce la tragicomic ... mai întîi printr-o artificiozitate sporită. În această ordine de idei se pot remarca abateri de la tragicul pur începînd chiar cu Euripide, încît nu ne mir că Lautréamont a scris: „Îl aprob pe Euripide. Pe Eschil nu-l accept" [1]. Să amintim de pe acum că Nietzsche, referindu-se la creația lui Euripide, pomenea despre „paradoxii reci și gratuite". Asupra lui Euripide avem să mai revenim. Deocamdată să stabilim — pornind de la dansul Dedal-Ariadna — că tragicomicul în originara sa formă cultică devine dispută și contestare ingenioasă față de ceea ce părea inevitabil, distanțare dialectică față de implacabil. Tragicomicul concretizează pentru prima oară în chip intelectual nesfîrșitul univers *Dionysos* în ceea ce ar putea fi o „construcție" simbolică a dionisiacului: în imaginea labirintului, care la origine, ca mit primar, n-a fost altceva decît o întruchipare babilonică a pîntecului lumii cu „încîlcitele" sale intestine în chip de „rătăcite" cărări [2]. La popoarele primitive, labirintul este și un simbol al drumului prin infern, adică al drumului omului în genere. Etnologii caracterizează labirintul ca „parte constitutivă primară a celor mai timpurii ritualuri umane" [3]. Și „ultima călătorie prin noapte" se petrece în pîntecele originar al divinității-mamă, iar labirintul este și pentru acest pelerinaj un simbol arhetipal. [4]

Cu alte cuvinte: femeia care nu numai că i-a dăruit lui Tezeu „ingeniosul" mijloc de salvare, firul indicator de drum în demența labirintului primitiv, dar care i-a mai și solicitat „ingeniosului" Dedal un dans de exorcizare împotriva inextricabilului, Afrodita umană care e Ariadna, reprezintă prima treaptă a „laicizării" tragicului, a

[1] Cf. *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 361.

[2] Cf. Franz Dornseiff, *Antike und Orient*, Leipzig, 1956 p. 53.

[3] Cf. John Layard, *Stone Men of Malekula*: *Vao*, London, 1942, p. 652.

[4] Erich Neumann, *Die grosse Mutter*, Zürich, 1956, pp. 171 urm.

cosmic-antagonicului în tragic. Ariadna este (și prin destinul ei individual) un simbol al pierdutei inocențe a spiritului: taina lumii apare astfel redusă la o *schemă enigmatică* (labirintul), și se naște credința că ar putea fi biruite meandrele lui prin inscusințele rațiunii: o „clovnerie" metafizică, deoarece cu cît mai mult încercăm să ne orientăm pe aceste tărîmuri cu mijloace intelectuale, cu atît mai mult ne pierdem. Iată născîndu-se trăirea grotescului, adică a încifrării „comice". Într-un anume punct — amestec afectiv al deznădejdii cu rîsul disperat —, temerara nechibzuință încetează să mai spere că s-ar putea vreodată atinge izbăvitorul centru al labirintului. Din această clipă, *totul devine posibil*. Fața A se poate preface în piatra B, țara C — în unealta D, arborele E — în rîul F, ideea G — în metalul H ș.a.m.d. Universul devine o metamorfoză de posibilități, un abstrus sistem de oglinzi al metaforelor, o *concordia discors* a terifiantului, fantasticului și comicului, a indescifrabilului *aprioric*.

Dionysos și Daidalos! Tragicul amorf și artificialul filtrat intelectual! Sentimentul tragic înseamnă (pe scurt) îmbinarea zguduirii cu elevarea. Comicul (de la gr. „*komos*" = alai plin de neastîmpăr) înseamnă (pe scurt) relevarea unui antagonism între ceea ce este și ceea ce pare, așadar o explozie a distilatului incompatibil de logică și antilogică. (Micul devine mare, marele se preface în mic, rigiditatea devine mișcare, închistarea — izbucnire delirantă etc.). În acest sens, arta manieristă a teatrului — începînd din epoca shakespeariană, trecînd prin romantism și „*Sturm und Drang*", prin creația unor Grabbe și Büchner pînă la Wedekind, Pirandello, Shaw, Thornton Wilder și Tennessee Williams — este o combinare labirintică a logicii cu a-logica, a neîndurării cu evaziunea calculată [1].

Teatrul manierist este la fel de paralogic-abstrus ca și arta, lirica, muzica manieristă, pornind de la izvoare mitice, de la întîlnirea inepuizabilei vitalități (Dionisos) cu problematicul intelectual (Dedal). Iar primele jocuri artistice cultice în această accepțiune s-au născut din stricăciunea „iscusită": Ariadna, aflîndu-se în înțelegere cu autorul chiar și al primilor „golemi", al unor mașini perverse și celule artificiale, cu Dedal. Acea parte a artei care ne ajută atunci cînd „lipsesc căile de ieșire", atunci cînd e necesar să se pună la cale ceva împotriva naturii, este numită de Aristotel (în *Mecanica*) „*mechanè*" [1].

DIONIS AL MANIERIȘTILOR

Nașterea tragicomediei din „dansul" constelației Dionis-Dedal-Ariadna! Nu avem dreptul să-i recunoaștem fiicei lui Minos această unică, abstrusă progenitură spirituală, fără a o privi mai îndeaproape. Ceea ce urmează să și facem, dar nu înainte de a întregi cîteva trăsături caractelogice ale lui Dionis, și anume pe acelea care au stimulat reprezentarea lor în lumea manierismului — o reprezentare în chip dedalic, cu ingenioase efecte și artificii, mai ales cu laboratoare întregi de mașini [2] menite să producă acel univers al veșnicelor prefaceri, al mereu schimbătoarelor imagini, și se cuvine să arătăm aici, anticipînd, că unitatea de timp, de loc și de acțiune din tragedia aticistă trebuia să se spargă sub această

[1] Walter Jens spune în *Statt einer Literaturgeschichte*, ed. 2, 1957, despre literatura germană actuală: „Totul e posibil de acum înainte — se poate chiar înota prin văzduh (Chagall) — doar spre firesc nu există cale de întoarcere." — „În oximoronele lui Musil și Kafka (« frig dogorîtor », « strigam fără glas ») ... și în alăturarea unor elemente eterogene ... începe să se contureze un proces în urma căruia planul de comparație se fărămițează și « precum » este înlăturat în favoarea lui « este », comparația dispare în favoarea identificării." „La Kafka, Gregor Samsa nu trăiește doar simbolic ca o insectă, ci s-a transformat, *realiter*, într-un gîndac." Sîntem așadar martorii paralogizării moderne, extreme, a unei străvechi modalități stilistice manieriste: *oximoronul*. (Vezi și Partea a II-a vol. ns. Lumea în imagini, și LL.).

[1] Cf. E. Grassi, *op. cit.*, p. 63.

[2] Despre Cabală, „cameni-mașină", „golem" etc. cf. Seligmann, *op. cit.*, p. 264.

presiune, după cum retorica aticistă trebuia să se hipertrofieze în para-retorică.

Lui Dionis îi aparţine universul muzicii, lui Apolo cel al artelor plastice [2]. Dionis este aureolat de „gloria pasivităţii", Apolo — de „gloria activităţii" [2]. Prin intermediul artei dionisiace sîntem invitaţi să privim „înăuntrul spaimelor existenţei individuale" [3]. Ea cultivă „lipsa de măsură, excesivul, asiaticul" [1], caută teroarea, sălbăticia, nebunia, cruzimea, dualitatea şi mascarea fiinţei în toate chipurile, urmăreşte tot ce este contradictoriu şi enigmatic, tot ce este maniac şi ce ţine de vrăjitorie, toate formele eroticului şi ale sexualului. Grotele, falusurile, grădinile labirintice sînt simboluri frecvente ale lui Dionis. Taurul este o parabolă a sa, ţapul îi e însoţitor. Dar Dionis are — alt aspect al contradictoriului fiinţei sale — „un caracter mai degrabă feminin". De aceea şi este numit „hermafrodit" [1].

22. TEATRUL MANIERIST

„PARADOXII GRATUITE"

Tragedia aticistă se naşte, după cum ştim, din întîlnirea cu apolinicul. Aici, contradicţiile se rezolvă pe un plan superior. Se pierd într-un „tărîm în ale cărui acorduri voluptuoase disonanţa, ca şi teribila imagine a lumii, se estompează fermecător" [6]. Tragicomicul manierist se naşte din întîlnirea lui Dionis cu Dedal. Ceea ce nu poate însemna decît că manierismul selectează

[1] Cf. Nietzsche, *op. cit.*
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*
[4] Cf. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, IV.
[5] Cf. W. F. Otto, *op. cit.*, LL, Partea a V-a, şi H. Baumann, *Das doppelte Geschlecht.* Berlin, 1955.
[6] Cf. Nietzsche, *Geburt der Tragödie, op. cit.*

pentru arta sa teatrală elemente dionisiace izolate şi le adaptează universului său. Trăsături dionisiace izolate sînt folosite pentru alcătuirea acelor „paradoxii reci şi gratuite" [1]. Aşa — l-am mai citat — spune Nietzsche, referindu-se la Euripide, şi într-adevăr îl putem considera pe Euripide (484—406 î.e.n.) drept strămoşul, în Europa măcar, al teatrului manierist, dacă nu şi al tragicomediei. Nietzsche îl socoteşte pe Euripide, spre deosebire de Eschil, un „gînditor socratic". Noi spunem: un discipol al lui Dedal. Din această pricină, drama euripideană se vădeşte a fi, după Nietzsche, „un lucru în acelaşi timp rece şi înflăcărat" [2]. Şi unitatea acţiunii devine mai puţin rigidă la Euripide, care era apropiat de sofişti. Tipică este pentru el şi despicarea frecventă a nodului în chip şocant, surprinzător, printr-un *„deus ex machina"*. Deseori caută „noul", „uluitorul". El a păşit primul pe căi „moderne", preluînd şi muzica nouă, care începea să se formeze atunci, ilustrînd cuvîntul şi acţiunea în stil „muzicist" şi atingînd, după destrămarea ritmurilor vechi, o mare mobilitate artistică. Din noul rafinament al tehnicii sale fac parte duelurile verbale retorice şi sentinţele ascuţite. Tragediile lui Seneca sînt în mare măsură influenţate de Euripide. „Spaniolul" Seneca a fost autorul preferat al dramaturgilor manierişti din secolul al XVII-lea. Pe scena lui Lucius Annaeus Seneca (m. 65 e.n.) domnesc teroarea, delirul amoros dezlănţuit, tortura, omorul, crima, nebunia, grotescul, magia. Caracteristice pentru limbajul său sînt metaforele îndrăzneţe, hiperbolele, antitezele, paradoxurile, oximoroanele şi jocurile de cuvinte fantastice. Psihologismului său extrem îi corespund o succesiune anticlasică a episoadelor şi caracterizări de personaje bogate în contraste. În manierismul „asianic" al secolului al XVI-lea, Seneca îşi trăieşte deplina renaştere.

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem.*

Teatrul manierist și drama muzicală manieristă ale epocii moderne se dezvoltă, privite sub raportul unei specii „noi", tragicomedia, pornind din Florența (în jurul anului 1550), odată cu dramatizarea madrigalului, căruia i se adaugă scene de dialog, de *lamento* și de ecou. Guarini își scrie în 1599 celebrul *Compendio della poesia tragicomica;* cu zece ani mai tîrziu, Lope de Vega își compune lucrarea ce avea să influențeze cultura teatrală europeană ulterioară în mai mare măsură poate decît piesele sale: *Arte nuevo de hacer comedias*. Din același an datează tragicomedia lui Shakespeare, *Troilus and Cressida*. Totodată încep, încă din secolul al XVI-lea, artificiile „mașiniste". Cu prilejul unei reprezentații din Florența anului 1565 nu se citează decît titlul și autorul comediei. În schimb, se discută amplu despre cele șase interludii cu dansuri, cîntece și efecte mașiniste. Iluzionismul perspectivic spațial transformă scena *și* — sau *tocmai* — datorită efectelor mașiniste. S-a născut astfel așa-numita scenă *telari* sau periactică a manierismului, „care permitea schimbarea decorului cu ajutorul unor prisme triedrice rotative în jurul axului, acoperite cu pînză, încadrînd și extinzînd în același timp spațiul scenic în adîncime" [1]. (Forma opusă e scena cu culise barocă.) Un prim exemplu în acest sens a fost Teatro Mediceo din Florența (1585). Pe o scenă periactică s-a reprezentat prima dramă muzicală de tipul operei, *Dafne* de Peri (Florența, 1594). Ea s-a născut din interludii ca cele sus-amintite și dintr-o îmbinare a poeziei cu muzica. Iscusințele dedalice s-au dezvoltat, luînd amploarea unor artificii pe cît de fantastice, pe atît de ingenioase ale mașinismului și metamorfozei [2]. Cerul și infernul s-au amestecat

[1] Cf. Edmund Stadler, *Raumgestaltung im barocken Theater*, în *Kunstformen des Barock-Zeitalters*, *op. cit.*, pp. 190 urm.

[2] Cf. LL — 16. Mașini de imagini.

în proiectele scenice ale intens-dedalicului Leonardo, rezultînd jocuri mașiniste de un grotesc solemn [1]. Începe jocul cu spațiul și cu timpul. Ambele sînt transformate, printr-o ornamentică grotescă, într-o acțiune labirintică. Iscusințe poetice inginerești — ca și în muzică. În *Poétique musicale*, Stravinsky povestește că l-ar fi întrebat odată un jandarm de la granița franceză ce profesiune are. „Am răspuns spontan: inventator de muzică". Jandarmul avea obiecții. În pașaport scria „compozitor". Stravinsky s-a chinuit apoi să-i explice grănicerului că termenul de *„inventator"* de muzică este mai potrivit pentru el decît cel de „compozitor". S-ar cuveni ca noi să dăm dovadă de o înțelegere mai rapidă.

În anii 1637—1638, Niccolò Sabbatini a publicat o carte *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*. Ea a apărut așadar cu aproximativ zece ani înaintea tratatelor manieriste ale lui Tesauro și Gracián, dar cu vreo doisprezece ani după construirea renumitei galerii a lui Borromini din Palazzo Spada de la Roma, cu ingeniosul ei trucaj perspectivic. Sabbatini schițează chiar o dublă scenă periactică, permițînd și mai multe schimbări de decor. Acest tip de scenă a fost introdus în Anglia în secolul al XVII-lea de către Inigo Jones. Anamorfoticii n-au fost străini de dezvoltarea scenei imagistice florentine [2]. La Fano, în 1641, Giacomo Torelli inaugurează Teatro della Fortuna cu opera *Nebunia prefăcută* pe tema lui Ahile. El a devenit apoi, la Veneția, creatorul „operei mașiniste", maestrul tuturor *„inventatori degli apparati"*. Odată cu el se pierde inspirația subtilă, rafinamentul ingenios, în favoarea fastuoasei opere baroce, destinată maselor. Spiritul lui Dedal se aplatizează. Mașinile magice devin aparate ale fastului.

[1] Cf. Käthe Traumann-Steinitz, *Les décors de théâtre de Léonard de Vinci. Paradis et enfer*, în *Bibliothèque d'humanisme et de la Renaissance*, vol. XX, Geneva, 1958, pp. 257 urm.

[2] Despre anamorfoză, cf. J. Baltrusaitis, citat în LL. (Vezi nota ns. de la p. 257).

Dar ce se petrece pe aceste scene manieriste, în afara efectelor mașiniste? Caracterele legate de sfera dionisiacă le putem descifra din personaje și întîmplări; ce-i drept, ele se subordonează mereu stilului Ariadna-Dedal. Ca și scena însăși, se transformă necontenit și oamenii, firea lor, părerile lor, convingerile lor, destinul lor — în chip anti-logic. Despre *King Lear* al lui Shakespeare, W. Sypher spune: „lumea lui e un tumult de uriașe disarmonii" [1]. Forma scenei, a stilului teatral și a desfășurărilor dramatice alcătuiesc un ansamblu de disonanțe. De aici și preferința pentru tragicomedie. Romancierul și autorul dramatic francez Georges de Scudéry (1601—1667) declară textual că tragicomedia ar fi „genul cel mai agreabil" [2]. Nefiind nici tragedie, nici comedie, se poate spune că „este amîndouă la un loc, ba chiar mai mult". Scudéry o compară cu anumite arhitecturi care — ca și în tablourile lui Monsù Desiderio — îmbină toate stilurile. Un model pentru o asemenea *discordia concors* a teatrului era socotită *Centaura* (figura însăși e o *discordia concors*) a lui G. B. Andreini. Ea a fost tipărită în 1622 la Paris, însoțită de prefețe ale unor arhe-manieriști ca Théophile de Viau și Saint-Amant. Această „invention extravagante" a făcut vogă. Andreini însuși își caracterizase opul prin cuvintele: „*o invenție inversată în ea însăși*" [3]. Între 1630 și 1640, avangarda pariziană se entuziasmează pentru iregularul fantastic de acest tip, așa cum îl aclamă azi pe Samuel Beckett.

„MIE ÎNSUMI ÎMI APAR TRAVESTIT"

Teatrul și baletul sînt dominate de magicieni și de magic, ca și de metamorfoze simbolizînd

[1] Cf. LL.
[2] Cf. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 75.
[3] *Ibidem*, p. 51.

lipsa de sens și de scop a existenței umane — o convingere a libertinilor care a provocat oprobriul lui Pascal și l-a determinat la scrierile sale extrem de antimanieriste, cum ar fi apologetica *Artă a persuadării* și amara diatribă împotriva iezuiților „cazuiști". În *Pensées* se află un avertisment deschis împotriva unor asemenea piese de teatru: nimic nu e mai primejdios (din punct de vedere moral) decît ele [1]. Dealtfel, biserica posttridentină a lansat mereu avertismente împotriva artiștilor și artificiilor de acest fel, și e semnificativ faptul că ea accentua înainte de toate — ca de pildă Papa Urban al VIII-lea (1623—1644) într-o enciclică *„a perenne ricordo"* — asupra pericolului constînd în simpla *„novità"*, în *„insolito"*, pericolul neobișnuitului, al lui *„disordinato"*, al dezordinii [2].

Personajele de pe scena teatrului preclasic francez simbolizează inconstanța, schimbarea, răceala, infidelitatea, nebunia, contradicțiile, ambiguitatea, necontenita travestire, imaginea trucată *(trompe l'oeil)*, cruzimea, gustul crimei, setea de sînge, dedublarea personalității. „În ficțiune trebuie să credem — nu în unitate", spune un autor dramatic al acelor vremuri. Proteu, Păunul, Circe, Janus sînt simboluri agreate [3]. Poetul dramatic Pierre du Ryer pune în gura unuia din personajele sale replica: „Nu știu cine sînt, în acest întunecat labirint al durerilor și al plictiselii" (1628). O piesă se numește *L'Ospital des Fous*. Acolo, singurul personaj „normal" spune: „Iată o oglindă vie, în care fiecare se contemplă" [4]. Hamleții răsar ca ciupercile, melancolici în miniatură, sceptici și sarcastici, marionete ale îndoielii. Cine n-are un centru bine stabilit al propriului său eu cade pradă halucinației dedublării. Pe scena manieristă a vremii mișună *„dou-*

[1] *Pensées*, ed. Garnier, Paris, p. 76.
[2] Cf. comunicările Curiei papale despre artă de la Grigore cel Mare pînă la Pius al XII-lea. În numere speciale din *Fede e Arte*, Città del Vaticano, 1957, nr. 10—11, p. 377.
[3] Cf. LL.
[4] Cf. Rousset, *op. cit.*, p. 57.

blés" și „*dédoublés*" — ca în *Comedia erorilor* a lui Shakespeare, al cărei *concetto*: „Sînt eu — eu însumi oare? Mie însumi îmi apar travestit" a fascinat epoca în aceeași măsură ca *Hamlet*.

Dacă totul are un dublu sens („*equívoco* al lui Gracián), atunci și titlurile pieselor trebuie să devină oximorone, asemenea „zăpezii roșii" a lui Góngora, în spiritul ambiguităților lui Marino. Într-adevăr, creațiile acestei vremi în Franța poartă titluri ca: *Adevărurile false*, *Iubita dușmănoasă*, *Infidela inocentă*, *Morții vii*, *Vinovații fără vină*. Dacă e adevărat că Shakespeare socotea piesa de teatru o „metaforă prelungită", această metaforă are caracterul semnificativ al oximoronului [1]. Semne tipice ale unei trăiri a realității, în care hotarele dintre vis și trezie au dispărut [2]. Nenumărați eroi ai scenei se întreabă: „Ce demon ne vrăjește? Dormim? Visăm?" [3]. Ca o consecință firească se ivește acum „teatrul în teatru", ca „vis în stare de veghe" [4]. În deformanta oglindă dedalică, lumea apare ca o absurditate.

EUROPA ABSURDULUI

Europa absurdului a luat naștere în epoca shakespeariană. Tehnica deformării s-a intensificat în timpul generațiilor următoare. În aceste ingenioase laboratoare poetice, omul se preface într-o „caricatură" a sa însăși, dar și a universului [5]. Treptat cad apoi și celelalte învelișmîntări

[1] Cf. Partea a II-a vol. ns., „Lumea în imagini".

[2] Cu privire la elementele manieriste din teatrul baroc: Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, pp. 141 urm.

[3] Cf. Rousset, *op. cit.*, pp. 66 urm.

[4] Cf. LL — 22. Lumea visului.

[5] Caricatura devine „opusul frumosului ideal". Și *arta* caricaturii începe în Italia. Verbul „*caricare*" este pentru prima oară transformat în substantivul „*caricatura*" de către Mosini. Caricatura trece drept „*perfetta deformità*". Cf. studiile despre caricatura în Europa de Werner Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Viena, 1956; de asemeni: Erwin Gradmann, *Phantastik und Komik*, 1957,

religioase, ortodoxe sau eterodoxe. De mult a fost dată uitării credința că termenul „laborator" s-ar compune din „*labor*" (muncă) și „*orare*" (a se ruga). Și în drama „tragicomică" continuă secularizarea. Grabbe nu mai redă decît propria dualitate existențială, legînd-o de protestul social. În prefața la *Ein Trauerspiel in Sizilien*, Hebbel scrie că „tragicomedia" se naște „oriunde apare un destin tragic într-o formă netragică, ori de cîte ori există de o parte, luptînd și prăbușindu-se, omul, dar de cealaltă — nu îndreptățita putere morală, ci o mlaștină de relații putrede, care înghite mii de victime fără să merite nici una".

Admirabilă formulare! Eterodoxia și anti-conformismul sînt derivate din tragicomedie. Puntea astfel aruncată duce atît la sofismul intelectual-moralist al unui Protagora cît și la monologurile moralist-suprarealiste ale personajelor hiper-damnate beckettiene. Cînd lumea devine „o mlaștină de relații putrede, care... *nu merită nici o victimă*" — manieriștii de valoare găsesc în deformările lor cele mai pregnante simboluri; atunci ei comunică — în felul lor — *catharsis*-ul.

Dar să rămînem în limitele corelației Dedal-Ariadna-Dionis. Simbolul labirintului se impune mereu. Într-o tragicomedie engleză din secolul al XVII-lea, o eroină spune despre sine „*I'm in a labyrinth*" [1]. Wylie Sypher vorbește explicit despre o para-psihologie, o para-morală a manierismului, despre caracterul para-logic al personajelor de teatru manieriste [2]. Exemplară în acest sens este *Măsură pentru măsură* a lui Shakespeare, o creație anamorfotică aflată — prin disocierile și dezintegrările ei — la limita nihilismului.

iar despre fantastic: Dagobert Frey, *Mensch, Dämon und Gott*, în *L'umanesimo e il demoniaco nell'arte*, cf. *Atti del II° Congr. intern. di studi Umanistici*, Roma, Milano, 1952, pp. 205 urm., precum și Hans Sedlmayr, *Art du démoniaque et démonie de l'art*, *ibidem*, pp. 285 urm.

[1] Cf. Wylie Sypher, *op. cit.* (Vezi LL).

[2] *Ibidem*, pp. 146, 151.

SUDDEN CHOICE

Teatrul elizabetan deja vădește o abandonare a principiului cauzalității în descrierea evoluțiilor psihologice [1]. Se ajunge la „mutații", la salturi nedeterminate, la opțiuni cu caracter de șoc (*„sudden choice"*) [2]. Cu alte cuvinte: în suflete acționează *„deux ex machina"*. Personajele iubesc sau urăsc „subit", ucid sau pornesc pe calea cea bună ascultînd de impulsuri bruște, nemotivate. Există așadar o „criză" tipic manieristă. Impulsurile ei sînt iraționale, premisele ei — alogice. Și totuși, într-un sens mai profund, ele nu sînt arbitrare. Asemenea „mutații" sufletești nedeterminate ilustrează de fapt noul caracter impenetrabil al universului însuși, prăbușirea geocentrismului. De aici opoziția manierismului nu numai față de orice punct central, dar și față de univocul cauzal. Totala ambivalență a oamenilor pe scena manieristă indică iarăși o epocă în criză. Dar această îndrăgostire de a-cauzal, de salturile „surprinzătoare", de trăirile-șoc, tipică pentru întregul teatru manierist al secolului al XVII-lea, nu degenerează niciodată într-un iraționalism sentimental. Se experimentează circumscrierea a-cauzalului cu mijloace intelectuale, apare străduința de a găsi un contur nou, adecvat — totuși recognoscibil încă — presupusului caracter abisal.

TRAGISM REFUZAT

Cercetările de dată mai recentă încep să definească mai limpede „manierismul" lui Shakespeare. Analizînd dramele shakespeariene, Max Lüthi stabilește următoarele elemente fundamentale [3]: „permutări ale punctului central, contraste extreme, senzații acute, întorsături și răsturnări

[1] Cf. *Five Elizabethan Tragedies*, Oxford, 1932.
[2] *Titus Andronicus* de Shakespeare, I, 1.
[3] Cf. *op. cit.*, pp. 385 urm.

rapide, hipertrofieri, clar-obscurul caracterelor compozite, scene disonante, complexitatea întîmplărilor, a universului imagistic, a limbajului, amestecul unui realism exact cu o stilizare violentă, a naturaleței și luciditații cu excentricitatea și cu extazul, a plasticii pluridimensionale cu tensiunea antitetică, a fanteziei exuberante cu mecanicismul rece. Apoi, jocul cu aparența și existența, motivul măștii, al nebuniei, al identității și al subjugării voinței, multiplele forme ale incertitudinii, ale rătăcirii de sine și ale regăsirii de sine, în sfîrșit, construcția de tipul fugii muzicale, reflectările, acumulările treptate, atectonica și asimetria. Cu deosebire „manieriste" consideră Lüthi piesele *Titus Andronicus* și *Timon din Atena*. Drept cea mai sugestivă ilustrare a manierismului, în sensul că „sudează cu mînă dură elemente potrivnice într-o unitate", Lüthi citează pe bună dreptate discuția dintre Richard al III-lea și Lady Anne, trecerea fulgerătoare de la dușmănia de moarte la căsătorie. Referindu-se la asemenea pasaje, Lüthi amintește de o vorbă a lui Victor Hugo tocmai despre astfel de scene shakespeariene — *„harmonie des contraires"* — și rezumă: „Creația timpurie a lui Shakespeare a stat în mare măsură sub semnul manierismului, care nu a dispărut cu totul nici mai tîrziu; dar a cedat în perioada mediană unui baroc de mare plasticitate".[1] Într-o recenzie a studiului lui Lüthi, Rudolf Stamm scrie că „afinitatea electivă pe care o simțim în fața multor opere ale secolelor al XVI-lea și al XVII-lea nu se adresează de fapt stilului baroc, ci celui manierist" [2].

Am indicat mai sus dificultățile semnalate de Stamm în ce privește aprecierea literaturii engleze în lumina noțiunii de baroc [3]. Unele dintre indiciile amintite ale manierismului shakespearian sînt

[1] Cf. *op. cit.*, p. 275.
[2] *Der Bund*, Bern, 1958, nr. 63.
[3] *„Englischer Literaturbarock?"*, în *Kunstformen des Barock-Zeitalters*, *op. cit.*, pp. 381 urm.

enumerate și acolo, cu referiri la lucrări ale lui Schücking și Kleinschmidt von Lengefeld. La Shakespeare (se spune acolo) s-ar transforma o „manieră în sens negativ într-o manieră în sensul cel mai înalt". În tragediile sale se face procesul aparentelor certitudini ale Renașterii. „Gustul Barocului tîrziu" ar fi reacționat negativ la acest „stil manierist culminant", din pricina noilor sale înclinații clasiciste. În lumea lui Shakespeare, Christian Janetzki remarcă lipsa „normelor, a măsurii și a armoniei". Nu s-ar afla aici nimic după care omul ar putea să se orienteze. Ar lipsi valorile „esoterice", idealurile fiind simple „ficțiuni". Lumea scenică a lui Shakespeare s-ar caracteriza prin „vitalitatea primară a lipsei de rigoare a-logice". În evoluțiile individuale, cercul nu s-ar închide. Aici, o frumoasă remarcă: *Hamlet* întruchipează un *„tragism refuzat"* [1]. Să amintim cu acest prilej și o metaforă a lui T. S. Eliot: *„Hamlet* este *Mona Lisa* în literatură" [2].

„TEATRUL ALCHIMIST" AL LUI SHAKESPEARE

Manierisme formale pe scenă! O serie din ele le-am ilustrat din cercetări contemporane, dar nu ne putem mulțumi cu atît. Pornind de la o altă direcție a cercetării, care vede în Shakespeare un model de „manierism în sensul cel mai înalt", dobîndim elemente noi, care ne permit să stabilim o interdependență între aceste „formalisme" ale teatrului manierist și o „ordine" specific manieristă. Teza lui Janetzki, după care lumii lui Shakespeare i-ar lipsi „valorile superioare", nu este îndreptățită decît dintr-un anumit unghi de vedere. Ea se confirmă dacă nu ținem seama ca Sypher *decît* de desfășurarea acțiunii, de caracterizarea personajelor și altele asemenea. Ordinea

[1] Cf. *Die Ernte, Abhandlungen zur Literatur-Wissenschaft*, 1946.

[2] Cu privire la stilul concettist al lui Shakespeare, cf. și Levin L. Schücking, *Der Sinn des Hamlet*, Leipzig, 1942, și *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit, op. cit.*

sui generis a „manierismului în sensul cel mai înalt" o găsim în „manierismele de gîndire" ale lui Shakespeare, în esoterismul alchimist și magic care l-a fascinat, ca pe mulți dintre contemporanii săi [1]. Numeroase manierisme *formale* ale lui Shakespeare se dovedesc a fi expresia nemijlocită a manierismelor *„de gîndire"* esoterice, și vom ști mai multe despre Shakespeare dacă ambele aceste elemente vor fi asociate în cercetările viitoare, căci shakespearologia academică neglijează manierismele lui „de gîndire", pe cînd cea „esoterică" nu acordă suficientă atenție manierismelor lui formale, respectiv nu le evaluează încă empiric-critic drept expresie a „alchimiei" sale. Sperăm a fi oferit cîteva elemente în vederea unei identificări. Dăm deci mai jos o sinteză — în limitele impuse de economia textului — a rezultatelor cercetărilor privind „teatrul alchimist" al lui Shakespeare [2].

Putem socoti un fapt demonstrat — pe baza analizelor de text — că Shakespeare a cunoscut ideile care au determinat mișcarea rosicruciană, răspîndite în Europa înainte ca Andreae să-și publice *Chymische Hochzeit* (Nunta alchimică) în 1616, anul morții lui Shakespeare. Însă, după cum am mai arătat, cu mult înainte avusese loc o renaștere și a hermetismului greco-oriental. Anumite opere shakespeariene mai greu interpretabile, ca *Negustătorul din Veneția, Zadarnicele chinuri ale dragostei, Cymbeline, Poveste de iarnă, Furtuna, Visul unei nopți de vară* apar într-o nouă lumină dacă le punem în legătură cu teoriile *sui generis* despre mîntuire ale esoterismului, cu așa-numita magie [3]. Este o dovadă a măreției lui Shakespeare

[1] Cf. Paul Arnold, *Esoterik im Werke Shakespeares*, trad. germ., Berlin, 1957.

[2] Cf. Jean Paris, W. Shakespeare in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, op. cit.* Un capitol din volum se numește: *Das alchimistische Teater.* Dar J. Paris este foarte influențat în tratarea acestei teme de P. Arnold, *op. cit.*

[3] Cf. C. G. Jung, *Die Erlösungsvorstellungen in der Alchimie*, în *Eranos-Jahrbuch* (1936), Zürich, 1937, pp. 13 urm., și R. Bernoulli, *Seelische Entwicklung im Spiegel der Alchimie, Eranos-Jahrbuch* (1935), Zürich, 1936, pp. 231 urm.

că el s-a distanțat la timp de magia „neagră". Prospero neagă categoric magia „grosolană". Prin Prospero sîntem „îndrumați către o escatologie apocaliptică și ocultistă" [1]. „Magicianul" Prospero este condus de o „rațiune superioară". Oare Shakespeare dorea să depășească prin *„secret studies"* (precum cele ale lui Prospero) secularizarea miturilor, ivită amenințător odată cu începuturile unei noi științe a naturii, și voia el oare să încerce o re-mitizare prin „magie albă?" Îl putem identifica oare pe Prospero cu John Dee, astrologul Elisabetei? Cert este că în aceste din urmă opere shakespeariene citate de noi se remarcă o izbitoare simbolistică a *mîntuirii*, asemănătoare celei încercate de Faust al lui Goethe, care trece și el în același sens de la magia neagră la cea albă, de la Mefistofel la izbăvitorul mister al „eternului feminin". Pe baza unor astfel de cercetări se presupune că Shakespeare a cunoscut scrieri de Johannes Trittenheim (Trithemius), Agrippa von Nettesheim și Paracelsus. E probabil că a studiat și scrieri cabalistice, dacă încercăm să înțelegem din acest unghi semnificația mai adîncă a „jocurilor de cuvinte" din opera sa[2]. Manierismele „formale" ale lui Shakespeare sînt neîndoielnic expresia crizei epocii de după 1520, manierismele sale de gîndire dovedesc însă și că tocmai el a căutat, cu ajutorul acestor hermetisme, o eliberare din criza absolută, o nouă „unitate":

...mai cer doar —
Și asta chiar acum — un cînt ceresc,
Ca să-mi sfîrșesc asupră-le lucrarea
Prin vrăji de sus...[3]

„În care, glas cu glas se-ncrucișează,
Făcînd un iarmaroc de bucurie
Sonor, dar totuși 'năbușit..." / Express'd
and not express'd...[1] *(În orig.)*

Shakespeare cunoștea așadar centrul „izbăvitor" al labirintului, corespunzător unui hermetism încă legat de mit. În *Amphitheatrum Aeternae Sapientiae* de Heinrich Kunrath (Hanau, 1609) apare emblema unei cetăți labirintice a adevărului, aparținînd lui Hermes Trismegistos. Cine cunoaște „drumul cel drept" va ști să ajungă, după rătăciri meandrice trupești și sufletești, la podul mișcător păzit de Hermes. Atunci e liberă calea spre spiritualizare, spre piatra filozofală a spiritului. Această drumeție prin labirint duce așadar la re-mitizare — ca în *Ofranda muzicală* a lui Bach, ca-n peregrinarea lui Dante prin infern.

„SPIRITI INNOVATORI"

Misterioasa relație dintre formele iregulare și gîndirea eterodoxă definește sensuri mai adînci ale culturii teatrale, începînd de pe la 1560 și aproximativ pînă la convertirea lui Pascal (1654). În afara lui Shakespeare, ea atinge o culme artistică numai la Calderón, care, ce-i drept, a depășit de timpuriu problematica manieristă în sensul formației sale spirituale. În Italia și în Germania, în schimb, un șir de *„moderni"* și *„spiriti innovatori"* — toți însă *poetae minores* — cad pradă acestei dialectici secrete, fără a-i cunoaște izvoarele, astfel încît teatrul baroc, din nou ortodox și conformist, obține curînd o victorie ușoară. Dar merită măcar menționate comediile „magicianului" G. B. Della Porta [2], ale lui Francesco D'Isa, Orazio Vecchi și G. B. Andreini în Italia [3] și piesele lui Andreas Gryphius, în primul rînd — prieten cu Athanasius Kircher, admirator al lui Monteverdi și Seneca, Shakespeare și Joost van

[1] Cf. Arnold, *op. cit.*, p. 203.
[2] Despre tehnica gematriei și a temurei în scrierile epocii shakespeariene, cf. și K. Seligmann, *op. cit.*, pp. 264 urm., ca și Partea I-a a vol. ns.
[3] *Furtuna*, V, 1. în romînește de Leon Levițchi, în Shakespeare, Opere, vol. XI, ELU, 1963, p. 435.

[1] *Negustătorul din Veneția*, III, 2, în românește de Gala Galaction, în Shakespeare, Opere, vol. II, ESPLA, București, 1955, p. 199.
[2] Cf. LL.
[3] Cf. Bellori, *op. cit.*, pp. 344 urm.

den Vondel — în Germania [1]. Comediile sale, mai ales, constituie un adevărat tezaur manierist, astfel: piesele: *Absurda Comica oder Herr Peter Squentz, Das verliebte Gespenst (Fantoma îndrăgostită), Die geliebte Dornrose (Eglantina iubită)* sau mai cunoscuta *Horribiliscribrifax oder Wählende Liebhaber (Horribilicribrifax sau Amanții capricioși)*. Deja satirizarea cultismului, a jocurilor de limbaj poliglote și a enigmisticii[2]!

În 1610, viceregele spaniol al Neapolului, Don Pedro Fernando de Castro, a scris o tragicomedie cu titlul *La casa confusa*. Un înalt demnitar spaniol, contemporan cu Gracián, a conceput așadar o piesă labirintică aproximativ în perioada în care Shakespeare și-a compus piesa arhe-labirintică *Cymbeline*. Și la Napoli se aneantizase sentimentul timpului caracteristic aticismului: unitatea de loc și de acțiune. În fața acestui fundal înțelegem mai bine tablourile lui Monsù Desiderio: clădiri întortocheate, simboluri ale neadăpostirii. O cercetare modernă de istorie a spiritului referitoare la capitala celor două Sicilii din acea epocă nu a fost scrisă încă, în accepția noastră. Ea ar releva poziția de excepție a orașului partenopeic în perioada de apogeu a manierismului, întîlnirea unică a spiritului latin cu cel spaniol și cu cel oriental în această total ignorată încă metropolă a Europei.

23. ROMANUL-LABIRINT

SCRIEREA-PE-OCOLITE

Romanul manierist, ultima treaptă a manierismului în domeniul „ficțiunii", are încă din secolul al XVII-lea caracterul unei labirintice induceri

[1] Cf. Newald, *op. cit.*, pp. 273 urm.; acolo și despre „drama iezuită".

[2] Toate acestea ne amintesc de „ornamentele cartilaginoase" ale poansonerilor din anii 1550—1650. Despre consecințele „moderniste": Dolf Sternberger, *Über den Jugendstil*, Hamburg, 1956, și LL, pp. 284—286 (23. Epidemia ornamentului, subcapitolul „Cosmopolitismul").

în eroare de-a lungul unor aventuroase discrepanțe ale realității. În secolul al XX-lea are un caracter asemănător, plimbîndu-ne prin discrepanțe ale realității și ale ideilor. Este vorba, în ambele cazuri, despre încercări — de mare tensiune cîteodată, dar deseori surprinzător lipsite de vlagă — de a renunța la nararea epică primordial-simplă, necomplicată, dreaptă și cinstită, de dragul unui exces de problematică spirituală și literară, ca să nu pomenim de motive mai dubioase. Contactul labil cu materialul nemijlocit al lumii naște ispita „laboratorului" — nu de „vise", ci destinat experimentelor în domeniul zugrăvirii, descrierii, reprezentării, ocolindu-se astfel nu numai orice loc comun, dar și orice spontaneitate. Pesemne că realitatea senzorială, simplă, cu totul altfel decantată (a lui Homer sau și Balzac) declanșează — în cazul romancierului manierist — șocul pe care l-ar declanșa apariția unui lepros în Africa. Toți evadează! Cine nu se simte în stare să înfrunte adevărul brutal se refugiază într-o încîlcită para-epică, în mașinării verbale de mare virtuozitate epică, în acrobații narative fantastic geometrizante. Nimic mai potrivit unor asemenea exerciții decît genul romanului, compoziția amplă scutindu-l de a se mai supune nobilei concizii concettiste. Totuși, pentru manierism ca fenomen existențial, tocmai romancierul manierist este cu deosebire tipic. El se află în fața uriașelor cataracte ale vieții, dar — prin ritmul său vital — și în fața obsesiei de a zăgăzui acest „naturalism" zgomotos în formulele prețioase ale „ingenioasei" sale arte. Unor asemenea „experimentări" primejdioase, temerare — reacții nucleare în literatură, am spune — romanul oferă un cîmp prielnic, o stepă primară, departe de banala publicitate. „La mal ședeam/Pescuind, deșarta cîmpie în spate-mi". — Nu știu — bărbat sau femeie". — „Tvit, tvit, tvit/Djag, djag, djag, djag, djag,/ *Atît de brutal siluit*". Iată niște versuri din *The Waste Land* de T. S. Eliot. „Atît de brutal siluit ..." să experimenteze! De aici poezia pentru poeți, literatura pentru

literați. De aici se ajunge la absolutizarea a ceea ce nu constituie decît preliminariile desăvîrșirii. În această ordine de idei, romancierul manierist se află față de absolut într-o relație asemănătoare cu cea a epistemologului față de metafizică. Teoria cunoașterii se absolutizează, deseori fără a se mai porni măcar de la metafizică. Relația cu cabalistica tîrzie apare evidentă. Laboratoare ale unui maximalism lingvistic în frazeologia literară! O lume fără umor (Dedal), o lume fără copii (Ariadna)! O lume a incestului și a perversității, opusă celeilalte, cu imensi ochi de copil lîngă plăpîndul foc din vatra originară, o lume a încrîncenării în veșnic însinguratul eu, opusă lumii armoniei dintre creaturi.

Nu există decît puțin care să împiedice publicul, pe cei săraci cu duhul (și toți sîntem), să cadă pradă — față cu asemenea labirinturi ale neantului, reduse în curînd la simplă ingeniozitate — uzinelor de vise ale tehnicii. „Brutal siluiți" și ei. Cîtă deznădejde...

Romanul, o creație a popoarelor romanice, e calificat de către Vossler drept o categorie a „josniciei și rigidității". Spiritele puternice și sănătoase — zice el — l-au repudiat dintotdeauna, astfel bunăoară jansenistul Pierre Nicole (1625—1695), cînd i-a numit pe *„faiseurs de romans" „empoisonneurs publics"* — otrăvitori publici [1]. Severă, puritană concepție! Ea nu și-ar putea găsi confirmarea în evoluția genului din secolul al XVIII-lea și mai cu seamă din secolul al XIX-lea [2]. Învelișul formal extrem de elastic al romanului este abordat cu succes, în sensul izbutirii artistice, numai de către aticiști — prin sublimarea acestui gen compozit în cea mai austeră arhitectonică de tipul *Princesse de Clèves* —, sau de către genii ale vitalității precum Dickens, Balzac, Tolstoi sau Dostoievski. Noi ne distanțăm de roman în alt chip. Romanul,

[1] Cf. Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, *op. cit.*, pp. 291 urm.

[2] Cf. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, *op. cit.*, cf. LL (79—80, 117, 157, 295, 340).

în raport cu funcția sa nemijlocit narativă, e tot atît de puțin un gen manierist ca și epopeea sau opera [1]. Manieriștii tuturor timpurilor preferă epopeii poemul în versuri, iar romanul, în acreditatul „sens realist", un gen de proză potrivit doar pentru ei, pe care deocamdată — referindu-ne mai cu seamă la Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, Italo Svevo, Hermann Broch, Robert Musil, Ernst Jünger, și conformîndu-ne delimitărilor noastre — l-am numi para-roman intelectualist. Vossler socotește romanul inferior sub raport estetic, pentru că și-ar propune alungarea plictiselii. Putem replica printr-un paradox, anume că pentru manieriști plictiseala produce trăiri sufletești cu mult prea delicioase ca să le vină pofta să alunge acest bun prin grosolane exprimări directe, după reputatul model: „Marchiza bătu la ușă, o deschise, își încreți fruntea și spuse: Bună dimineața" [2]. Dacă manieriștii se apucă să scrie romane, acestea sînt — oricît de geniale — plicticoase, în comparație cu tehnica normală a romanului, care urmărește să alunge plictiseala cu efecte de tensiune logic-realiste. Numai un singur tip de roman „cu tensiune" — exceptînd para-romanul — este pe placul manieriștilor, și anume romanul polițist, datorită naturii sale enigmatice, preschimbărilor de identitate, artificialității și irealității sale [3]. Ultimele romane ale lui Thomas Mann sînt cazuri-limită, bogate în tensiune, situîndu-se între romanul „burghez-realist" și cel manierist-„intelectualist".

Nu putem încheia încercările noastre consacrate „problematicii omului modern", la capătul analizei manierismelor estetice, decît printr-o trecere în revistă a acestui gen, pretins atît de inferior din punct de vedere artistic. Desigur, nu este întîmplător faptul că cel mai mare roman manierist al tuturor timpurilor, *Don Quijote* al

[1] De unde și lipsa succesului de public a majorității operelor „moderniste" contemporane.

[2] Suprarealiștii au definit romanul narativ drept cea mai mîrșavă manifestare a burgheziei — ca și Vossler.

[3] Cf. LL.

lui Cervantes, a fost scris pentru a duce *ad absurdum* sute de romane, produse ale unor „uzine de vise" abominabile. Sub un anumit raport, romanul „modern", tocmai în privința caracterului său de bază — posibilitatea reflectării nesfîrșite a *tuturor* posibilităților — este un produs al epocii manieriste centrale a Europei: al secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Abia în secolul al XVIII-lea a descoperit el — în „realista" Anglie — căile caracteristice tehnicii sale de *mimesis*, în accepția ei curentă.

24. MONȘTRI EPICI

LE ROMAN FLEUVE

Romanul prețios, galant, al secolului al XVII-lea francez pare palid în comparație cu Aretino [1], incolor chiar față de Brantôme [2], fără strălucire față de Marino și neîndoielnic lipsit de substanță, dacă-l punem alături de Cervantes [3]. Dar acele *„romans fleuves"* ale lui Honoré d'Urfé (romanul cu cheie *L'Astrèe*, cu 20 de madrigaluri, 1610), sau ale domnișoarei de Scudéry *(Artamène ou Le Grand Cyrus*, 1649—1653) nu sînt mai puțin manieriste ca *Polexandre* (1632) de Gomberville sau *Cassandre* de la Calprenède (1644—1650). Totul, omul și peisajul evoluează aci în caracteristice încifrări, aventuri intelectuale, bizarerii încîlcite, rătăciri fără ieșire, într-o ambianță de labirint aproape dezobiectualizată. Dar trăsătura labirintică a acestor romane constă mai degrabă în ne-sfîrșirea lor decît în abaterea deliberată de

[1] Antonio Foschini, *L'Aretino* (ediția reproduce *I ragionamenti*), Milano, 1951; și Bertani, *P. Aretino e le sue opere*, 1901.

[2] Cf. François Crucy, *Brantôme*, Paris, 1934.

[3] Cu privire la romanul elenistic ca îmbinare de aventură și erotism, artificiu și sofism; și despre precursorii alexandrini ai romanului ca specie independentă, mai ales de tip manierist, cf. Erwin Rohde, *Der griechische Roman*, 1876.

la țel. Evenimentele se desfășoară într-un peisaj lipsit de rezistență. Dacă întîlnești un munte, acesta se preface în cîmpie, dacă te întîmpină un rîu, el devine pod, dacă vezi un mort — învie. „Magicianul" face parte dintre personajele principale ale acestor romane-monstru; se adaugă bizareria îndulcită, straniul, *„meraviglia"* zaharisită, grotescul prețios, alchimia înecată în snobism. Gracián a fost singurul care a creat cu această recuzită manieristă o capodoperă, *El Criticón* [1]. Contururile unor astfel de monștri mondeni se potrivesc mai bine cu Arcimboldi decît cu Monsù Desiderio. Cu El Greco, ele nu au chiar nimic de-a face. În ultimă instanță, autorii acestor maldăre de hîrtie tipărită nu sînt decît urmașii decadenți ai lui Boccaccio — prețios și el, ce-i drept, dar cu mult mai concis —, ca și ai iscusitului John Lyly *(Euphues*, 1579*)*. În forma preliminară, prețioasă, a romanului manierist, *discordia concors* devine un mijloc stilistic aplatizat aproape școlărește: în schimb își fac apariția toate alexandrismele cunoscute. [2]

RAȚELE = GALERE

Manieriste sînt, deși într-o formă legată de epocă, și simbolicele *„romans d'idées"* ale lui Rabelais, Fischart și Cervantes. Rabelais amintește de Brueghel, Cervantes de Callot și Goya. Dar Cervantes este, după Friedrich Schlegel, „adevăratul maestru al prozei manierate", măcar în ceea ce privește artificialitatea în construirea personajelor și *ductus*-ul iregular al narațiunii. Și pentru Don Quijote, orice se preface în orice — în orice își închipuie, dorește sau visează el. Un hangiu devine conte, rațele de pe apă se arată a fi galere, criminalii se transformă în chipuri

[1] Cf. LL, pp. 179 urm.

[2] Cf. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, *op. cit.*, vol. II, pp. 783 urm. Despre „asianism" în romanul elenist, *ibidem*, vol. I, pp. 434 urm.

pilduitoare ale inocenței persecutate. Dar acest metaforism extrem, familiar nouă acum, e strunit printr-o artă — incomparabilă pentru acele vremuri — a portretizării umane, printr-un realism de o sănătate primară, prin care Cervantes depășește dualismul celor „două stiluri" și intră în rîndurile marilor creatori integratori ai Europei. Cervantes este însă, în viziunea lui Fr. Schlegel, precursorul unei „poezii romantice" în proză [1]. El — ca și Goethe în *Wilhelm Meister* (după opinia lui Schlegel) — face din roman o „chintesență a celei mai uimitor amestecate materii" (Herder). Don Quijote reprezintă „genul arbitrarului". După cum s-a descoperit abia recent, Schlegel a numit proza lui Cervantes „unica modernă" [2]. Ceea ce îl distinge pe Cervantes, după el, este „imensa artificialitate, profunzime și intenționalitate". *Don Quijote* este „unul din cele mai insondabile și profunde produse ale *Witz*-ului fantastic". Spaniolii l-au denumit *„el conceptuoso"*, datorită intrigilor sale iscusite. Cervantes e la înălțimea lui Lope de Vega: „Sînt cele mai colorate, cele mai muzicale măsuri silabice (metri), asemenea unui *concert* în cele mai iscusite forme ce pot exista în poezie. Este un labirint de intrigi ingenioase și de vrăji fantastice. Cu acest cuvînt-cheie, Schlegel ne readuce la tema noastră centrală: labirintul — și acest cadou al său va trebui să ne absolve de reprosul că am fi căzut noi înșine pradă „artificialului", construirii pur arbitrare a unor raporturi simbolice în istoria spiritului european.

[1] Cf. Hans Eichner, *Friedrich Schlegel und wir*, în *Deutsche Rundschau*, 1958. În Italia, un punct culminant asemănător e Daniello Bartoli, *Dell'huomo di lettere, difeso et emendato*, Veneția, 1655, și *L'huomo al punto*, reeditare, Torino, 1930. El era socotit în Italia un „Alexandru al literaturii", în primul rînd datorită virtuozităților sale concettiste. Frugoni, un literat al vremii, îl socotea un reprezentant principal al lui *„stilo asiatico"*. Bartoli este pentru Italia un „Marino al prozei".

[2] Cf. Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Wissenschaft der europäischen Literatur*, cu un eseu pînă atunci inedit al lui Fr. Schlegel, *Die spanisch-portugiesische Literatur*, în *Hochland*, München, 1958, nr. 5.

Încheiem scurta noastră trecere în revistă a „infamei" specii a romanului, cu un salt peste secole [1]. În manierismul contemporan are loc o tranziție de la *„roman fleuve"* la *„roman d'idées"*. Cel dintîi atinge astfel noi profunzimi și dobîndește o strălucire formală pe care antecedentele sale — romanele prețioase din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (exceptîndu-l pe Cervantes) — n-au atins-o decît rareori. Cu James Joyce, romanul manierist își trăiește consecința ultimă și supremă. El a devenit romanul aventurii intelectuale, „transformarea « imaginii interioare » în « imagine exterioară »" [2], operă de artă ingineresc-dedalică, răsfrîngere exemplară a dementei metodice.

În al său *Portrait of the artist as a young man* (1916), Joyce își numește personajul central „Dedalus". Acesta își invocă omonimul din Antichitate: „Bătrîn strămoș, bătrîn artizan, ajută-mă acum și întotdeauna" [3]. Dedalus este artistul legendar al preistoriei. El devine simbolul artistului-faur. Se reînnoiesc misterele greco-orientale. Bloom, personajul central din *Ulysses*, este „un evreu grec sau un grec iudaic, extremele se ating" [4]. Toți sînt izbăviți de urzeala unei femei ... Ariadna.

Acest roman al lui James Joyce este „construit", și în ceea ce privește compoziția, după principiile inducerii în eroare labirintice. Tematica urmează toate simbolurile cunoscute din mitul Tezeu-Ariadna-Dedal. Labirintul devine parabola „existenței" umane, simbolul subconștientului. A-i descoperi ieșirea înseamnă a fi mîntuit. Dar

[1] Pe parcurs ne-am mai referit la Jean Paul și E.T.A. Hoffmann.

[2] Cf. D. H. Kahnweiler, *Juan Gris*, Paris, 1946.

[3] Cf. Jean Paris, *James Joyce par lui-même*, *op. cit.*, p. 101.

[4] *Ibidem*, p. 103.

labirintul este un „coridor“ [1] nesfîrșit. Sumbra sa putere e mai tare decît speranța celor mai mulți. Dublinul, orașul, viața, omul, totul e labirint. Te pierzi tocmai cînd crezi că ai găsit punctul central, respectiv ieșirea. Iar Minotaurul pîndește în centru. Ce se întîmplă cînd pătrunzi în întortocheatele adîncimi? Infernurile lui Homer, Virgiliu, Dante, Rabelais, Grimmelshausen, Goethe, Kafka [2], Sartre par inofensive pe lîngă iadul labirintic al lui Dedal. Aici suferi de lipsa ieșirii și suferi de tine însuți, căci toate ieșirile posibile — oricum de negăsit — au fost zidite [3]. James Joyce descrie groaza: „Toată scîrnăvia lumii, toate gunoaiele, toate mocirlele se adună acolo (în labirint) ca într-o cloacă fumegîndă“ [4]. „Fiecare osîndit își devine aici sie însuși un iad“. Toate simțurile sînt torturate, dar mai cu seamă spiritul, condamnat să știe în veci că nu există ieșire [5]. Numai prin viclenie, prin invenție ingenioasă, s-ar putea evada din labirint, cum au încercat Dedal și fiul său Icar.

Forța rațiunii inventive este opusă aici, în chip rebel, damnării, cum mai încercase și Faust. Dar Faust al lui Goethe găsește o „ieșire“: el devine, la sfîrșitul Părții a doua a tragediei, personajul re-mitizat al „inginerului“. El evadează din îndoiala infernului. Dăruirea socială devine cel mai înalt sens al vieții: a asana mlaștinile, „a sta pe liber pămînt alături de-un liber popor“. Iată condiția mîntuirii lui Faust, condiția miticului său zbor izbăvitor, pe cînd creaturile lui

[1] Cf. *Thésée* al lui André Gide. Tezeu spune aici: „Nu-ți poți închipui cît de complicat e un labirint. Nici Dedal, constructorul său, nu-i mai găsește ieșirea“. Cf. și Marcel Brion, *Hofmannsthal et l'expérience du labyrinthe*, în *Cahiers du Sud*, nr. 333 (1955). Într-un roman recent apărut, cu titlul *Le corridor* (Paris, 1958), J. Reverzy a adoptat termenul „coridor“ pentru labirint.

[2] Cu privire la Kafka vezi LL, p. 179.

[3] Cf. deznodămîntul *Procesului* lui Kafka.

[4] J. Paris, *op. cit.*, p. 116.

[5] Această descriere corespunde relatării lui Herodot despre cel mai „trăznit“ labirint al lumii din vechiul Egipt, la care ne-am mai referit în numeroase rînduri.

Joyce adastă fără speranță în iad. Goethe cuprinde, precum Dante, Shakespeare și Bach, toate sferele:

> Și dacă dragostea de sus
> Ea însăși i s-a-mpărtășit,
> L-așteaptă cete îngerești
> Cu bucurii nepămîntești.[1]

[1] *Faust*, partea a II-a, în românește de Lucian Blaga, E.S.P.L.A., București, 1955.

Anexă

CONCETTI EUROPENE

ANTOLOGIE MINIATURALĂ

Ca încheiere, o mini-antologie de concetti europene, în care se confruntă două epoci manieriste: epoca dintre 1520 și 1650 și epoca dintre 1850 și 1950. Pentru înțelegere, ca și pentru interpretare, părțile I—III din lucrarea noastră oferă destule elemente. În ceea ce privește ordinea, urmăm același principiu ca la orînduirea exemplelor noastre de metafore din partea a II-a, adică începem cu Spania ș.a.m.d. Această modestă culegere ar putea fi continuată, firește, la infinit. Lipsa de spațiu ne silește să fim concișI. Așadar, nu avem cîtuși de puțin pretenția că am dat o antologie completă. Unele citate din antologia de față au fost preluate din traduceri existente. [1] Toate celelalte au fost traduse anume pentru această antologie[2]. Din păcate, spațiul nu ne permite să oferim, odată cu traducerile, și originalele în limbi străine.

I SPANIA

Luis de Góngora (1561—1627)

MAREA

Nu-i fu de-ajuns imensului ocean
că-i mare peste cașaloți, balene,

[1] După fiecare citat din această categorie am indicat numele traducătorului. (n.r.)

[2] Traducerile respective au fost efectuate de H. R. Radian. (n.r.)

că-și face brîu de munți, spumoși pereți,
că-și murdărește plajele alene
cu-atîtea, ale-ntîiului elan,
mii semne — triste chiar pentru ereți —
ca să-și — cu-aceste foarte triste semne —
înfrîngă noi și proaspete-ndrăzneli.

Cînd intră marea-ntr-o micuță gîrlă
ce-n goana-i, spre-a primi-o, însetată,
de pe natala-i stîncă se azvîrlă,
nu numai multă sare-ntr-un pahar,
dar și pieirea-și bea,
iar moartea, ca un flutur de cleștar, —
nu-ntraripat, ci unduios, —
în felinarul Tètidei și-o vrea.

FLUVIUL

... strîngînd palate-n argintiu-i clește,
sub ziduri se strecoară,
cuprinde cîmpuri, insule, și zboară,
din grota-naltă-n care izvorăște,
spre matostatele lichide, unde
mîndria-și pierde, nașterea și-ascunde.

CASTELUL

Din vina ta renunță pelerinul
la alcazare-n care-a lui privire
rănită-i de proporția perfectă,
ce-ntrece și natura,
și-n care-arhitectura
nici o geometrie nu respectă,
înveșmîntată-n jaspe și porfire.

Gerardo Diego (n. 1896)

GHITARA

Va fi o tăcere verde
făcută numai din ghitare despletite.

Ghitara este o fîntînă
cu vînt în loc de apă.

Federico García Lorca (1899—1936)

UMBRA SUFLETULUI MEU

Umbra sufletului meu
fuge într-un asfințit de alfabete,
negură de cărți
și cuvinte.

MARE

Marea este
Luciferul azurului.
Cerul căzut
pentru că a vrut să fie lumina.

VISUL MEU

Un labirint confuz
de stele afumate
iluzia mi-o frînge
aproape ofilită.

II ITALIA

Giambattista Marino (1569—1625)

NARCIS

Își face, tot privind plăcuta față,
din lucru calp, simțire-adevărată.
Iubind, iubit; ba fierbe, ba îngheață;
e arc și-arcaș, e țintă și săgeată;
și pizmuiește gîrla șugubeață,
înșelătoarea formă-ncețoșată.
Dorind un bun ce n-are, de pe mal,
el rîul îl socoate crud rival.

FIGURĂ DE DANS

Și-oprește cînd și cînd superba goană,
apoi cît ai clipi își schimbă pasul
și-ntr-o geometrie diafană
deschide grațios din tălpi compasul.

ÎNAINTE DE TURNIR

Își și scotea [1] din Gange blonda coamă;
plecînd dintr-ale Indiei hotare,
Apolo telegarii și-i înhamă
și-i biciuiește aprig pe spinare,
și iată-l oglindindu-se-n aramă
de platoșe și coifuri lucitoare,
încît părea, în sclipetul din zori,
că-ntregul cîmp e presărat cu sori.

MARCU VALERIU MARȚIAL

E pajiște, e mare și e cer, —
și perle, flori și stele-n el ascunde
de-nvățături profunde,
bogatu-ți scris, istețule iber;
e vesel și sever
și știe, ca albina de subtil,
vioiu-ți duh și nobilul tău stil,
în care sarea temperează fierea,
să-mpungă și din răni să scoată mierea.

PORTRETUL MEU

(de mîna lui Bartolomeo Schidoni)

Ia un fior de-ngheț și de arsură,
și groaza nopții, fă-le să se-adune,
cu-albeața morții să se împreune,
și fă din ele-o amestecătură;
mai ia și din genunea cea obscură
eterne bezne și dureri nebune,
cruzimi de soartă și de-amor, — și pune
și tot ce-i hîd și mizer în natură,
venin de hidre, spumele marine ...

[1] Este vorba de Venus. (n.r.)

Şi freacă, pe paleta ta isteaţă,
culorile, cu plînset şi suspine.
Aşa, Schidon, adevărata faţă
îmi vei picta. Dar, dacă ţii la mine.
de vrei să pară vie, nu-i da viaţă.

A ULUI

Poetul va să nască uluială
(Vorbesc de cel de soi, nu de nătîng);
De nu poţi ului, treci la ţesală!

Giacomo Lubrano (1619—1693)

LICURICII

Mici torţe vii, scîntei rătăcitoare,
Cu-a lor lumină umbra ofensează;
ale naturii vrăji cu aripioare
preschimbă-n fulger goana, zboru-n rază.

PEŞTELE TORPILĂ

Letargică morfină, şi solzoasă,
cu vii sincope lunecîndă toană,
marină stîrpitură ce emană
epilepsii de iarnă unduioasă.

CEDRI FANTASTICI

Frenetice visări, copaci frumoşi,
parfum al vegetalelor delire,
Protei frunzoşi, horticolă ivire,
cu blîndă ciudă cedri furioşi,
ca plante-ale lui Cadmos, curajoşi
oferă toamnei silvice turnire
sau, înşelînd-o pe-a Pomonei fire,
nasc în ţărînă monştri mincinoşi.

Giuseppe Artale (1628—1679)

IUBITA LA JOCUL DE ZARURI

Ce-agiţi în mînă-s moaşte-nşelătoare,
Sînt oase, puncte sînt, bobi grăitori;
Vestesc, făr' să le simţi, dureri amare
Şi-n jocu-ţi tragic jale şi plînsori;
Şi prohodesc a ta înfăţişare,
Arşicele din os de muritori ...
Pierzi toată ziua şi cîştigi arare,
Trăieşti cu ora şi cu clipa mori.

Giuseppe Ungaretti (1888—1970)

COVOR

Fiecare culoare se întinde şi se potoleşte
în celelalte culori.
Spre-a fi mai singură cînd o priveşti

DESFĂTARE

La noapte
voi avea
o remuşcare
ca un lătrat
pierdut
într-un
deşert

DISEARĂ

Balustradă de briză
ca să-mi reazim melancolia
diseară

Edoardo Cacciatore (n. 1912)

OCHIUL

Un ochi cu-a lui iubire cristalul din pupilă
Nu ştie ce-i afară sau înăuntru-n el

Nu știe nici de piedici, mileniu, mile, milă,
Găsește-n întuneric strălucitor model.

TRECUT ȘI VIITOR

Mișcări o clipă numai în templu înălțate
În fața ta tot restul e bigotism pigmeu
Trecutul viitorul cu mîini împreunate
Nimic nu e cucernic, nimic nu e ateu.

AMĂGIRE

Orice zid e înșelare
Orizontu-i dus de nas
Trupu-așa se simte bine
Chiar de-i joci un renghi pe ceas.
Scara-n patru labe vine
Și-o să iasă-n larg pe mare

III FRANȚA

Amadis Jamyn (1538—1592)

PEȘTI ÎN AER

Ci iarna fi-va vară și toamna primăvară,
Și fi-va greu văzduhul, iar plumbul mai ușor;
Și orice pește fi-va în aer călător
Și, mut cum e, avea-va o voce de fanfară,
Și focul fi-va apa, iar apa fi-va focul,
'Nainte să fac altei iubiri născînde jocul.

Agrippa d'Aubigné (1552—1630)

DIANA

Poți spune, de-i vezi capul, și trupul, mersul lin,
Ținuta-i castă, mîndră, aspectul ei divin,
Și fața ei, și haina, și secera ce poartă,
Și ochiu-i ce subjugă, în veci nesubjugat,
Și frumusețea-i aspră, și blîndă totodat':
Diana mă ucide, Diana nu e moartă.

Théophile de Vian (1590—1626)

COMPENSARE

Zefirii-s ai valurilor
Și valurile ale lunii,
Corabia-a marinarilor,
Și marinarii ai Fortunii.
Ce universul născocește,
Ne-aduce ceea ce primește

Saint-Amant (1594—1661)

TREZIREA LÎNGĂ FLORA

Și aerului iarba-i zîmbește voluptos.
De pe pontonul ăsta obez și sinuos,
Văd foc solar ce, gingaș, al undei sîn dezmiardă.

Din *„Ballet du Landy"*, Paris. 1627

CENTAUR ZBURĂTOR

Un groaznic monstru veți vedea acuma:
Centaur zburător! și — palpitant! —
Copilul mai în vîrstă decît muma,
Cu solz sclipind, dat lui de elefant.

Louis de Neufgermain (1574—1662)

PENTRU DOMNIȘOARA DINTON

Pioasa îl urăște pe craidon
Ce-ascultă liturghia-n Charenton;
Și nu-l iubește nici pe libertin,
Cu sîn artificial, că-i om hain,
Cu zurgălăi: din gură face „din",
Iar ea, cu fluierul, răspunde „ton".
Din armonia dintre „ton" și „din"
Coana-Armonia scoate un „Dinton".
Din fluier face el „dre lin din din",
Iar vocea ei șoptește „ton ton ton".

Claude Cherrier (n. 1713)

OMUL-HIMERĂ

(à la Arcimboldi)

Are un corp de gardă,
Membre de perioade,
Un cap de pod,
O față de masă,
Mișcări de șah,
Tîmple de biserică,
Ochi de plasă,
O gură a Dunării,
Dinți de ferăstrău, ...
Un gît de sticlă,
Brațe de mare,
Vine de marmură,
Minte de stinge
etc.

Arthur Rimbaud (1854—1891)

VOCALE

E alb, I roș, A negru, U gri, O bleu, vocale,
Cîndva voi spune lumii cum v-ați născut, latente:
A, brîu păros și negru de muște violente
Și care-acestor crunte mirosuri dau tîrcoale,
Umbrite golfuri; E-ul, candori de aburi, lente,
Regi albi și lănci de gheață, umbrele vegetale;
I, purpuri, sînge, rîset de buze senzuale,
Cuprinse de mînia beției penitente;
U, cicluri și vibrații din mări nemaivăzute,
Și liniște de pajiști și liniște de cute
Săpate de-alchimie pe-o frunte de-nvățat;
O: trîmbiță supremă, cu mii de stranii plîngeri,
Tăceri ce-s străbătute de Lumi ca și de îngeri:
O e Omega, raza ce-n Ochi I-a fulgerat!

Stéphane Mallarmé (1842—1898)

CERU-A MURIT

— Ceru-a murit! Spre tine, materie, acum merg,
Cerînd să uit de-Idealul cel crud și de Păcat
Martir al omenirii cu care stau și-alerg
Din somnul ei de turmă ferice-abia sculat.

Trad. de Maxlmilian Costin

PARFUMUL JALEI

— Era slăvita zi a întîiului sărut.
Visarea mea-ncîntată nespus că m-a durut
Se îmbăta de-aroma tristeții, cu știință,
Pe care-o lasă, fără de lacrimi și căință,
Un Vis, cules de-odată, în cel ce l-a dorit.

Trad. de Ștefan Aug. Doinaș

Guillaume Apollinaire (1880—1918)

CĂLĂTORIE PE MARE

Frumosul vas de la Port-Vendres
Matrozi avea doar ochii tăi
Și marea cît era de tandră
Pe ale Palos-ului căi.
Ce submarine mi se-avîntă
În suflet, așteptînd ca dar
Superba navă-n care cîntă,
În cor, privirea ta de jar.

ISTORIE

Destine impenetrabile destine
Regi zgîlțîiți de demență
Și aceste stele tremurătoare
Ale unor femei calpe în paturile voastre,
Deșerturi asuprite de istorie.

Paul Éluard (1895—1952)

NEBUNIE ȘI DRAGOSTE

Pămîntul e albastru ca o portocală
Greșeală nu-i cuvintele nu mint
Nu vă mai dau nimica de cîntat
E rîndul sărutărilor să se-nțeleagă
Nebunii și iubirile
Ea gura ei de verighetă
Toate tainele toate zîmbetele
Și ce veșminte îngăduitoare
Mai s-o crezi goală..

Trad. de Virgil Teodorescu

Ivan Goll (1891—1950)

Dormii pe unde crește-n plin zbîrciogul
Sorbii privighetorii oușorul
Făcui fărîme magic inorogul
Mîncai jivina făr' să-i mistui zborul.

André Breton (1896—1966)

CEAS-BRĂȚARĂ

Dar timpul cît vorbește [1], un zid rămîne doară,
Ce fîlfîie-ntr-o groapă ca vela-n vînt de ger,
Eternitatea cată un ceas, un ceas-brățară
Cam către miezul nopții înspre debarcader.

Piere Reverdy (1889—1960)

ÎN FAȚA OGLINZII

În fața oglinzii nu ești singur
Totuși auzi numai o singură voce
Și două guri, care rîd
Prizoniera în camera de alături
Nu poate fi mai tristă.

[1] Femeia. (n.r.)

Henri Michaux (n. 1889)

ÎN ÎNTUNERIC

În întuneric, fraților, vom vedea limpede.
În labirint vom găsi drumul corect.
Scheletule, oală supărătoare, împuțită, spartă,
unde ți-e locul?
Vălătuc scrîșnitor, așa cum vei simți Tu parîmele,
încordate în patru lumi!
Așa cum am să te rup eu în bucăți!

Raymond Queneau (n. 1903)

CRUCI ȘI CRESON

Suresne-Asnière e-un du-te-vin'
pe rîul cu păduri meandre
pietroi umblînd lătrat canin
pe cărări cu cărnuri tandre
Saint-Cloud Croissy cruci și cresón
ce-n rîuleț se diluează
ciuperca floarea de moșmon
și mușchiul ce se subțiază.

Lucien Becker (n. 1911)

CA O MÎNĂ RETEZATĂ

Singur urmărești în spațiul fără gară
trenurile trecutului tău mut
nici un mort nu te vede nici un mort nu te caută
universurile sînt singure ca o mînă retezată
veșnicia te înnebunește se umflă în jurul fugii tale
trebuie să măsori din stea în stea ce anume o des-
parte de tine.

IV ANGLIA

William Shakespeare (1564—1616)

DISCORDIA CONCORS

Voios și tragic! Plicticos și scurt!
Adică gheață caldă, nea în clocot!
Cum potrivim nepotrivirea asta?

DRAGOSTE

Ei bine, ură plină de amor!
Amor setos de ură! Tot născut
Dintr-o nimica toată la-nceput!
Deșertăciune grea, voioasă jale!
Haos diform de forme ideale!
Avînt de plumb! Lumină, fum! Foc, gheață!
Bolnav, dar teafăr! Somn de-a pururi treaz!
Ești și nu ești: acesta e amorul!
Pe care eu-l urăsc, deși-i duc dorul!

Din *Romeo și Julieta;*
trad. de Șt. O. Iosif

RECOMANDARE

Ce zici de-acest fecior de mare neam?
Deseară vine la serbarea noastră.
Citește-i dar în mîndra carte-a feții
Ce-a scris într-însa mîna cea măiastră
Neîntrecută-n nuri a frumusetii;
Scrutează-i trăsăturile alese
Și, dacă dai de lucruri ne-nțelese,
În scrisul molcom al privirii sale
Găsești, la colțuri, note marginale.
Acest volum de-amor, amant răzleț,
De s-ar lega ar fi fără de preț
Și strălucirea scumpului tezaur
S-ar revărsa și-asupra-mbrăcămintii
Ce-nchide-n copci de aur basmul de-aur...
Astfel și tu, dacă-ți asculți părinții

Și-ți faci din Páris ținta fericirii,
Vei fi, făr-a scădea deloc, părtașă
Și-a bogăției lui și-a strălucirii...

Din *Romeo și Julieta;*
trad. de Șt. O. Iosif

Ești Marte-al celor ce-s nemulțumiți...

LUMEA

Atunci o stridie-i lumea pentru mine
Și-am s-o deschid cu-al săbiei tăiș!

Din *Nevestele vesele din Windsor;*
trad. de Vlaicu Bîrna

LABIRINTURI DRĂGUȚE

...e pustie
Pășunea, corbii-n cete nesfîrșite
S-abat pe cîmpul plin de moarte vite...
Popicele în glod stau îngropate,
Potecile sînt părăsite toate
Prin lunci, prin luminișuri, prin poiene,
De nu le mai cunoști din buruiene.

Din *Visul unei nopți de vară;*
trad. de Șt. O. Iosif

BUZE

Iar buzele-ți ce-ar rușina coralul
Par două gemene cireșe coapte!
Omătul de pe Taurus în zare
Mai negru decît corbul mi se pare,
Cînd brațul tău cel alb se-nalță-n noapte!
Acest sigil al fericirii, zînă.

Din *Visul unei nopți de vară;*
trad. de Șt. O. Iosif

GOLFUL MORȚII

De n-ar fi
Durerea prin obișnuință stinsă,
Nu ți-aș striga într-una în ureche

Că i-ai ucis pîn' ce-ale mele unghii
În ochii tăi zvîrli-vor ancora;
Și-ajunsă-n golful disperat al morții,
O barcă fără pînze, fără cîrmă,
M-ar sfărîma-n bucăți de stînca aspră
A ne'ndurării tale!

Din *Richard al III-lea;*
trad. de Fl. Nicolau

ȘI-NAMORATE DE IZBIRI

Pe ape, barca
Ce o purta părea un tron de flăcări
Arzînd în valuri; cîrma ei de aur
Și pînzele împrăștiind miresme
Îmbolnăveau de dragoste zefirii.
Lopețile de-argint urmau cadențe
Din cîntece de flaut picurate,
Așa că undele, lovite de lopată,
Și-namorate de izbiri, mai iute
Urmau caicul.

Din *Antoniu și Cleopatra;*
trad. de T. Vianu

John Donne (1572—1631)

COMPASUL

Chiar dacă-s doi, sînt doi așa:
Ca două vîrfuri de compas;
Cel fix nu pare-a se mișca
Decît cînd cel'lalt face-un pas.

Deși i-e centrului fidel,
Cînd pleacă celălalt hoinar,
Se tot înclină după el
Și, cînd revine, drept stă iar.

Așa și eu; oricît încerc
Să merg hai-hui în lung și-n lat,
Credința ta mă ține-n cerc
Și-ajung de unde am plecat.

ALCHIMIA DRAGOSTEI

Chimiștii n-au dat peste elixir,
Dar sînt cuprinși ca de-un delir
Dacă-au găsit întîmplător
Vreun fleac medicinal, mirositor.
Așa și-amanții: vor plăceri, mister,
Și-obțin, în toiul verii, nopți de ger.

Richard Crashaw (1612—1649)

ÎNLĂCRIMATUL

Spre cer plîngi; pieptu-i bea
Ăst fluviu, unde curg ușor
Torenți lăptoși, așa
Se suie-al Tău: smîntîna lor.
Torenții-n cer, ce sînt, ce-or fi,
Prin Tine și-al Tău plîns vom ști.

CRISTOS-REGE

Ăst rege cine e,
Că-și dă coroana Ție-n dar,
Slăvit, deoarece
Dispune de-un izvor hoinar,
Un scump tezaur, răspîndind,
În drum, ploi calde de argint.

Gerard Manley Hopkins (1844—1889)

CERUL DORINȚEI

Așa cum inima ți se desfată,
Tot astfel cenușiul prăbușit
Se-nalță; ceru-albastru ca gaița se-arată
Din maiul descojit!
Pisc cu bătăi albastre și jar cărunt: sau noapte și mai 'naltă,
Cu foc de clopot și cu Calea Lactee ca molia delicată,
Ce-i, după tine, cerul dorinții ce tresaltă,
Comoara, de ochi nicicînd văzută, nici de ureche ghicită niciodată?

GRIJA LUI CRISTOS

Cristos păstrează în minte; grija lui Crisos de
recunoscut sau de îndreptat
Acolo o zărește, inima rîvnește, paza ocolește,
piciorul urmează cu drag,
Răscumpărarea ei, mîntuirea ei, și primul, cel mai
apropiat, ultim prieten.

FRUNZELE SIBILEI

Lasă viața stinsă, ah lasă viața să-și
depene diversitatea, din totdeauna încolăcită,
pătată, nervurată,
în întregime pe două mosoare; desparte-i,
îndeasă-i, înghesuie-i
Acum întregul în două turme, două cirezi
— neagră, albă:
dreaptă, nedreaptă; nu mai pune în
cumpănă, nu mai lua în seamă,
nu mai avea în gînd decît
Numai acestea două; observă o lume, în care
numai acestea două contează,
iar una o respinge pe cealaltă; un stîlp al
muceniciei,
Unde, răsucite și legate între ele, fără dis-
tincție și fără apărare,
gînduri împotriva altor gînduri, scrîșnesc
gemînd înăbușit.

William B. Yeats (1865—1939)

ȘOARECELE

Pictura și cartea rămîn
Un pogon de iarbă verde
Pentru aer și drumeție,
Puterea părăsește acum trupul;
Miezul nopții, o casă veche,
Unde nu se clintește nimic, decît
un șoarece.

James Joyce (1882—1941)

AUD O OASTE

Își strigă-n noapte numele de luptă-n cor;
Eu gem în somn cînd de departe-aud
rotitul rîset.
Ei taie bezna viselor, foc orbitor,
Și zăngănesc pe inimă ca pe o nicovală.

Edith Sitwell (1887—1964)

NUCUL MUSCAD

Luna mi-a dăruit arginți,
Soarele mi-a dat aur,
Și amîndouă au suflat ușurel
Și mi-au răcit păsatul.
Dar regele fiicei Chinei
S-a făcut că nu vede
Cum pun în muscadul ei
Scufia și zurgălăii.

T. S. Eliot (1888—1965)

TAM-TAM

Îl al viorilor șui amalgam
Și printre ariete
De vajnice trompete
Începe-n capul meu un vag tam-tam,
Ce-absurd izbește un preludiu, zvon
cu toane, monoton;
E, cel puțin, precis o „notă falsă".

CÎNTEC PENTRU SIMEON

Doamne, romane flori se-nvoaltă-n cupe și
Al iernii soare suie ninse dealuri,
Iar îndărătnicu-anotimp se-opri.
Suflarea morții așteptînd, mi-e viața
De parcă fulg pe dosul mîinii-ar fi.
Ca praf în soare și-amintiri prin colțuri.
Așteptă-n vînt ce-n morți ne-o potoli.

Ronald Bottral (n. 1906)

CUBURI

Sub mormînt sub pămînt
Sub cruce sub coroană
Viață este moarte este
Moarte este viață este

Peste grindă peste țeastă
Peste poftă peste rană
Speranță este spaimă este
Spaimă este speranță este

În mijlocul grîului în mijlocul țipătului
În mijlocul darului în mijlocul învoielii
Dragoste este ură este
Ură este dragoste este.

W. H. Auden (n. 1907)

EDWARD LEAR

Lăsat de-amic, la micul dejun, pe-un dalb
liman
Italic. peste umăr i-a apărut ceva:
Era cumplitu-i demon: a plîns atunci în van,
El, peisagistul ieftin, ce nasu-și detesta.

Edward Lear (1812—1888)

O TÎNĂRĂ ÎN ALB VEȘMÎNT

O tînără în alb veșnînt
Privea-n al nopții aprig vînt;
Dar ereții-n văzduh
I-au pus jale în duh,
Și plînse fata-n alb veșnînt.

UN DOMN BĂTRÎN A SPUS: HIȘ!

Un domn bătrîn a spus: „Hiș! Hiș!
Văd un sticlete în tufiș!"
La-ntrebarea: „E mic?"
Le-a răspuns: „Nici un pic!
E cam de patru ori cît un tufiș!"

V S.U.A.

Edgar Allan Poe (1809—1849)

ULALUME

Aici odinioară, printr-o alee Titanică
De chiparoși, hoinăream cu Sufletul meu —
De chiparoși, cu Psyche, Sufletul meu.
Erau zile cînd inima mea era vulcanică
Ca rîurile de zgură care se rostogolesc
Ca lavele care fără odihnă își rostogolesc
Șuvoaiele de pucioasă în jos pe Yaanek
în ultimele văgăuni ale polului —
Și gem în timp ce se rostogolesc în jos
pe muntele Yaanek
Pe meleagurile polului boreal.

Ezra Pound (n. 1885)

PHLEGETON

Din Phlegeton!
Din Phlegeton,
Gerhard,
De acolo ieși într-adevăr?
Cu Buxtehude și Klages în ghiozdan,
Cu arborele genealogic al lui Sachs în
Bagaj — nu numai al unei păsări, ci al
multora ...

CA SĂ ÎNCEPEM CU DOMUL DIN COLONIA

Și Charter Oak în Connecticut
Sau, ca să începem cu Domul din Colonia,
Leul lui Thorwaldsen și Paolo Uccello
Și apoi în Al Hambra, curtea leilor și *el mirador de la reina Linderaja.*

Allan Tate (n. 1889)

ZERO

Stații, unde timpul își întoarce ușoarele-i tocuri
Ca să meargă pe două cărări, ca să facă din înainte
înapoi
Ale căror lungi coordonate sînt naștere și moarte,
Iar zero originea respirației.

Archibald Macleish (n. 1902)

ZBOR DE PĂSĂRI

Un poem ar trebui să fie fără cuvinte
Ca zborul păsărilor

Un poem ar trebui să fie egal cu:
Nu-i adevărat

Un poem ar trebui să fie fără înțeles
Dar să fie.

VI RUSIA

Serghei Esenin (1895—1925)

JUGASTRUL

Acolo unde-n zori născîndul astru
Dă rouă peste varza din răzor,
Un pui micuț și fraged de jugastru
Din pieptul verde-al mamei bea de zor.

STEA COAPTĂ

Pe creanga unui nor sclipește
Ca pruna-n prun, o coaptă stea.

Vladimir Maiakovski (1893—1930)

POET

Pînze de apă se vor întinde sub burta corăbiei
Un dinte alb le mușcă și le sfîșie val cu val.
Au urlat coșurile, dragostea și pofta
S-a urcat prin arama hornurilor.
Bărci s-au mlădiat în leagănele confluenței
La sfîrcurile mamelor de fier;
La urechile asurzite ale corăbiilor
Au strălucit cerceii ancorei.

Andrei Belîi (1880—1934)

MĂȘTI

Eu în cuvinte sînt
Atît de nostalgic de mut.
Măști sînt sentințele mele.

Alexandr Blok (1880—1921)

ZID ORB

Pîlpîie simboluri întunecate
Pe un zid orb, adînc,
Mac poleit și roșu
apasă pe visele mele.

VII GERMANIA

Daniel Casper von Lohenstein (1635—1683)

INSCRIPȚIE PE FRONTISPICIUL UNUI LABIRINT

Vă înșelați amarnic luînd acest lăcaș
Drept labirint menit doar din drum să vă abată.

Pe-o astfel de potecă și-un orb ar fi iabraș,
Dar înțeleptul, firul nu-și pierde niciodată.

BUSOLA-I FRUMUSEȚEA

Marea e viața; ca pe apă,
iubirea-i teama-n care plutim pînă la groapă,
iar vela-n care suflă al poftei strașnic vînt
e vălul cugetării. Spreanța, dorul, sînt
o ancoră. Busola frum'sețea e. Vîltoarea
Batșebe-s. Vîsle-s vinul gustos și-ndestularea;
iar steaua înspre care, cu pînza sus, gonim,
e-o gură ca garoafa.

Christian Hofmann von Hofmannswaldau
(1617—1679)

ZGURĂ

Din spini făcuși să crească trandafirii
Și-ai preschimbat silicea în cristal,
Mi-ai binecuvîntat micimea firii
Și ai turnat din zgură alb metal.
Sînt zero, dar alături de cifre tu m-ai pus;
E bun tiparul lumii, de-l vrea și Cel de sus.

Daniel von Czepko (1605—1660)

A PRIMI: A PIERDE

Primindu-l, pierzi pe Domnul. A i te da — pricepe —
Doar Domnul, numeni altul, că-i Domnul, ar
concepe.

Viziune divină
De-l vezi pe Domnul, vezi un Nimic. Să spui nu
poți,
Căci vezi mereu Nimicul, dar ești văzut de toți.

Catherina Regina von Greiffenberg (1633—1694)

RODNICULUI ANOTIMP AL TOAMNEI

Rodnicule, vesel foarte și ferice bucătar,
Vis de frunze, flori și poame, dor de
muncă-nsuflețită!
O speranță îndelungată ți-e în fapte împlinită;
Fără tine-avem priveliști, dar sîntem lipsiți de dar.

Drag desfătător al gurii, noi și-al duhului
te vrem:
Ce prin el să-nalți în slavă faima bogăției tale.
Scrie-ți vremea mult dorită, sus, într-un regat
suprem!

SFÎNTULUI DUH

Ochi caleidoscopic, lucind dumnezeiește,
Sclipești încolo, 'ncoace, ești ne'nțeles de clar;
În zbor, porumba-Spirit, în soare viu, lucește.
Mișcat de Domnul, lacul, chiar tulbure e clar!
Să lumineze-un soare al Duhului dorește;
E Luna; și se-ntoarce înspre pămînt, tot clar.

Christian Knorr von Rosenroth (1636—1689)

CVADRATURA CERCULUI

Poți inima la vinclu s-o tai și, retezată,
Ce-ntrece tăietura s-arunci, — și-o ai pătrată,
Căci numa-n linii drepte ajungi la infinit.
Dar Dumnezeu mai știe pătratul să-l lărgească,
Să-l umfle, să-l curbeze, prin voia Lui cerească,
Încît să se prefacă în cerc desăvîrșit.

Paul Fleming (1609—1640)

SÎNTEȚI CE-I VREMEA

Sînteți ce-i vremea, vremea-i ce sînteți, tot așa
Doar că sînteți chiar și mai puțin decît e ea
Ah, de-ar veni și vremea aceea fără vreme,
Ce din această vreme în vremea-i să ne cheme
Și ca ființa noastră să poată fi la fel
Cu cei din timpu-acela ce-i fără timp în el!

Karl Krolow (n. 1915)

ZEUL-RECHIN

Tristă-i gura ei de moarte
Galben zeul-pește tot,
Membrele-agitîndu-și ca un
Animal din Herodot.

Georg Heym (1887—1912)

ÎN MÎNA-I NEAGRĂ

S-a trezit acela care-a tot dormit,
Jos, din bolți profunde, iată-l, s-a trezit.
În amurg stă, mare și necunoscut,
Și în mîna-i neagră luna a scremut.

Else Lasker-Schüler (1876—1945)

BLÎND DE LAMA FIU

O, blînd de lama fiu, pe tron de mosc te știu,
Cît timp sărută gura ta pe-a mea
Și-obraz pe-obraz de vremuri legate fistichiu?

Oskar Loerke (1884—1941)

VÎNTURI ȘCHIOAPE

Ierbi din fisuri tot urcă și coboară,
Cînd vînturi șchioape mute se strecoară.
N-au bîte, trec încet pe lîngă mine,
Și nu-i trezesc pe junii din ruine.

Wilhelm Lehmann (1882—1968)

ROTUND WIGWAM

Pămînt vorbind, lăcuste guri,
Rotund wigwam: verzi-sure șuri.

Elisabeth Langgässer (1899—1950)

UN ANIMAL TOTEMIC

Am fost cîndva
În lunci de orhidee,
Dumbrăvi de licopodii și ricini?
Și el trecea
Totem prin liliacee,
Ghețari creșteau încet peste maree
Mai reci. Creșteau și sînge și urini.

Frunzișul greu,
Ca lănci încremenite,
Țîșnea cu calm din germenul major.
Peruci de zei
În haos rînduite,
Nezămislind, greoi hermafrodite,
Prindeau în ele versul creator.

Paul Celan (1920—1970)

VOCI

Voci, crestate în verdele
oglinzii apei,
Cînd se scufundă halcionul
clipa vibrează:
Ce-ți fusese-nclinat
pe ambele maluri
trece
cosit într-un alt tablou.

VIII ROMÂNIA [1]

Urmuz (1883—1923)

CRONICARI (fabulă)

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari,
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaj,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu! O, Galileu! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă: „Sarafoff,
Servește-te de cartof!"

MORALA

Pelicanul sau babița.

[1] Am socotit că este oportun să adăugăm la antologia de față acest al VIII-lea capitol, care nu figurează în originalul german al cărții. (n.r.)

Ion Barbu (1895—1961)

JOC SECUND

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

RITMURI PENTRU NUNȚILE NECESARE

Capăt al osiei lumii!
Ceas alb, concis al minunii.
Sună-mi trei
Clare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister!

An al Geei, închisoare,
Ocolește roatele interioare:
Roata Venerii
Inimii

Roata capului
Mercur
În topire, în azur,
Roata Soarelui
Marelui.

UVEDENRODE

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode!
Suprasexuale
Supramuzicale;

Gasteropozi!
Mult limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă;

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp!

CUPRINS

Prefaţă 5

Partea întîi: LITERA MAGICĂ..... 20

Observaţie preliminară: Despre tradiţia iregularului.. 20
1 Ascunse cîmpuri de tensiune ale Europei..... 23
2 Dubla viaţă a limbii..... 46
3 Poezie iregulară 63
4 Ars combinatoria 77
5 Sophismes magiques 90

Partea a doua: LUMEA ÎN IMAGINI..... 100

6 Metaforismul 100
7 Stăvilirea demonicului 109
8 Gongorism, marinism şi preţiozitate 116
9 Deformările lui Shakespeare..... 132
10 Witz-ul imagistic 144
11 „Arta raţiunii" germană..... 158

Partea a treia: PARA-RETORICĂ ŞI CONCETTISM 173

12 Alchimie şi magia cuvintelor..... 173
13 Mistificări conştiente 186
14 Mecanica efectului 196
15 Formula frumuseţii 208
16 Teoreticieni manieriști 222
17 Emblematica — artă enigmistică 237

Partea a patra: OMUL CA FICȚIUNE ARTISTICĂ 249

18 Muzicismul 249
19 De la Gesualdo da Venosa la Stravinsky..... 264
20 Cabalistica în muzică..... 269
21 Dedal și Dionis 280
22 Teatrul manierist 292
23 Romanul labirint 306
24 Monștri epici 310

ANEXĂ 316